Z.B
1619

ers CISTRE 8

Maurice Couturier

NABOKOV

l'Age d'homme

NABOKOV

Comité de Rédaction : Robert et Rosine Georgin, Pierre Martens, René Micha.

Secrétariat : 7, chemin de Rebecq, 7492 Petit-Roeulx, Belgique

Déjà parus dans la collection CISTRE Essais :

N° 1 : QUEBEC (presque) LIBRE

N° 2 : GOMBROWICZ

N° 3 : LACAN

N° 4 : MONOD

N° 5 : JAKOBSON

N° 6 : NERVAL

N° 7 : NOBONOV

N° 8 : JEAN-PIERRE FAYE

Toute personne désirant recevoir au fur et à mesure des parutions la collection CISTRE Essais peut obtenir des renseignements à ce sujet chez l'éditeur.

Editions L'Age d'Homme, 10, Métropole, 1003 Lausanne (Suisse).

MAURICE COUTURIER

NABOKOV

CISTRE ESSAI 7
L'AGE D'HOMME

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Maurice Couturier est maître de conférences à l'Université de Nice où il enseigne la littérature anglaise et américaine contemporaine. Il a également enseigné à la Sorbonne et dans des universités américaines. En 1976, il a soutenu une thèse de Doctorat d'Etat sur « (L') Enonciation du roman nabokovien ». Il est l'auteur de plusieurs articles sur Nabokov, Barthelme et la poétique du roman parus dans la *Revue Française d'Etudes Américaines, Delta,* et il a contribué à certains ouvrages collectifs publiés en France, aux Etats-Unis et en Pologne.

Présentation de l'ouvrage

Comme l'expliquait Lyotard dans *Discours, figures,* la littérature est le lieu d'un échange, voire même d'un conflit entre le sensé et le sensible. L'auteur de *La Défense Lougine, Lolita, Ada* a toujours voulu croire qu'il tenait son texte emprisonné sous la loi rigoureuse de sa raison, de son intellect, de son discours, sans se rendre compte que son écriture luxuriante, qui fait jaillir une riche moisson de sensations inédites, instaurait le principe même de la déraison et s'adressait finalement autant aux sens qu'à l'intellect de son lecteur.

Cet ouvrage cherche à étudier ce conflit, dans le roman nabokovien, entre la raison qui, en milieu littéraire, se complaît à élaborer des formes arrêtées et savantes, et le sensible qui vient bousculer l'ordre imposé par la raison, le langage et s'ingénie à déloyer le monde des choses et des êtres dans sa diversité, son bougé. L'opposition se situe donc entre le discours et le non-discours. Nabokov semble mettre en place un système langagier extrêmement cohérent qui simule un discours vrai, mais utilise de multiples déboîtements référentiels et énonciatifs pour le remettre en cause et le faire vaciller, créant finalement une multitude d'objets muets qui semblent ne s'adresser qu'aux sens plutôt qu'à la seule intelligence du lecteur, érigeant cet édifice quasi pictural dont rêve la littérature moderniste depuis Mallarmé. Sous le coup de l'émerveillement le critique se hasarde à lancer le qualificatif insencé d'iconique qui, pourtant, comme le démontrait récemment Umberto Eco (*A Theory of Semiotics*), n'a aucune valeur opératoire dans quelque champ sémiotique que ce soit. Formule incantatoire qui trahit seulement le malaise du critique, au terme de son travail, lorsqu'il découvre que son propre discours ne saurait venir à bout de sa jouissance et qu'il est finalement condamné à se taire.

Copyright 1979 by Editions L'Age d'Homme, 10, Métropole, Lausanne, Suisse, et CISTRE.

CHRONOLOGIE

1899 Vladimir Vladimirovitch Nabokov naît le 23 avril à Saint-Pétersbourg dans une très vieille famille longtemps associée à la vie politique russe. Son père, Vladimir Dmitriévitch Nabokov avait appartenu à plusieurs mouvements libéraux ; il protesta contre la dissolution de la première Douma et fut emprisonné. Entre 1906 et 1917, il fut co-éditeur d'un journal libéral, *Rech.* Il participa, en 1917, au Gouvernement Provisoire. Il fut tué par un terroriste en 1922, au cours d'un meeting politique à Berlin, en tentant (vraisemblablement) de protéger Miliukov.
Sa mère, Elena Ivanovna, née Rukavichnikov, descendait d'une vieille famille d'aristocrates allemands ; elle était très cultivée, très sensible, et composait de la poésie. Elle mourut à Prague en 1939.

1900 Naissance du premier frère de Vladimir, Sergey ; il mourut en janvier 1945 dans un camp de concentration allemand. Il avait été arrêté en tant qu'espion britannique.

1903 Naissance de sa sœur Olga.

1906 Naissance de sa seconde sœur Elena.

1911 Naissance de son second frère Kirill ; il mourut à Munich en 1964.

1914 Nabokov compose ses premiers vers et en publie une plaquette. Déjà passionné par les échecs et les papillons.

1916 L'oncle Ruka, le frère de sa mère, meurt en lui laissant une vaste propriété et une fortune d'une valeur actuelle de deux millions de dollars. Nabokov n'en profita jamais car tout fut confisqué quelques années plus tard.
Publie à compte d'auteur un recueil de soixante-sept poèmes.

1917-18 Pendant l'hiver, la famille Nabokov (à l'exclusion du père qui a été élu à l'Assemblée Constituante) part pour la Crimée et s'installe à Yalta.

1918 Publie un nouveau recueil de poèmes, avec Balachov.

1919 Les Nabokov quittent la Crimée pour l'exil. Ils passent quelque temps à Londres avant d'aller rejoindre la vaste colonie russe de Berlin. Vladimir et Sergey commencent leurs études à Trinity College, Cambridge, où ils ont obtenu une bourse.

1920 Nabokov adopte le pseudonyme de Sirin afin de ne pas être confondu avec son père qui écrit souvent dans les mêmes revues que lui.

1923 Il termine brillamment ses études et va s'installer à Berlin où il donnera des cours de langues et de tennis.
Publie deux recueils de poèmes, *Gorniy Put* (Chemin céleste) et *Grozd* (La grappe), et sa traduction russe d'*Alice au pays des merveilles.*

1925 Epouse Véra Evseevna Slonim qui demeurera sa très fidèle compagne jusqu'à la fin de sa vie.

1926 Publie son premier roman, *Machenka* (Marie).

1928 Second roman, *Korol, Dama, Valet* (*Roi, Dame, Valet*).

1930 *Zachtchita Louzina* (*La défense Loujine*), *Vozvrachtchenie Tchorba* (Le retour de Tchorbe), recueil de vingt-quatre poèmes et quinze nouvelles. *Soglyadatay* (*Le guetteur*) paraît dans un périodique.

1932 *Kamera Obskura* (*Chambre obscure*).

1933 *Podvig* (L'exploit), un des romans les plus autobiographiques.

1934 Naissance du fils unique de Nabokov, Dmitri ; il devint plus tard le traducteur de son père. Il réside actuellement en Europe où il fait une carrière de chanteur d'opéra.

1936 *Otschajanije* (*La méprise*), récemment mis en film.

1937-38 Publie *Dar* (*Le don*) en feuilleton dans *Sovremennye Zapiski ;* l'éditeur refuse de faire paraître le quatrième chapitre. Il quitte Berlin pour Paris, en raison, notamment, des menaces que font peser les Nazis sur la sécurité de sa femme (d'origine juive).

1938 *Priglachenie Na Kazn* (*Invitation au supplice*), roman écrit en quelques semaines seulement. Publication de deux pièces de théâtre, *Sobytie* (L'événement) et *Izobretenie Valsa* (L'invention de la Valse).

1940 Les Nabokov quittent l'Europe à Saint-Nazaire, à bord du *Champlain,* juste avant l'arrivée des Allemands, pour se rendre en Amérique où ils vont connaître leur second exil. Nabokov commence à faire de la recherche, au Musée d'Histoire Naturelle de New York, sur les lépidoptères. Grâce à l'aide d'Edmund Wilson, il se voit confié des recensions de livres.

1941 *The Real Life of Sebastian Knight* (*La vraie vie de Sebastian Knight*), premier roman écrit en anglais.

1942-48 Attaché de recherche au Musée de Zoologie Comparée de l'Université de Harvard. En même temps, il donne des cours à Wellesley College trois jours par semaine.

1943 Reçoit une bourse Gugenheim.

1944 *Nikolai Gogol.*

1945 Se fait naturaliser citoyen américain.

1947 *Bend Sinister* (*Brisure à Senestre*).

1948 Devient professeur de littérature russe et européenne à l'Université de Cornell.

1951 Publie son autobiographie *Conclusive Evidence* (*Autres rivages*).

1952 *Stikhotvoreniya* (Poésies écrites entre 1929 et 1951).

1953 Reçoit mille dollars de l'Académie Américaine des Arts et Lettres.

1955 *Lolita* paraît à l'Olympia Press de Maurice Girodias, à Paris. Problèmes avec la censure. Le roman ne parut qu'en 1958 aux Etats-Unis. Premier succès commercial de Nabokov ; il peut enfin envisager de se consacrer entièrement à l'écriture.

1956 *Vesna y Fialte* (Printemps à Fialta), recueil de quatorze nouvelles russes.

1957 Quatrième roman écrit en anglais, *Pnin* (*Pnine*).

1958 *Nabokov's Dozen,* recueil de treize nouvelles dont trois traduites du russe.

1959 *Poems,* recueil de poèmes écrits pour la plupart en anglais.

1960 Nabokov revient en Europe et s'installe définitivement à Montreux

1962 *Fire* (*Feu pâle*), roman qui allie la poésie au commentaire érudit. (Suisse).

1964 La Fondation Bollingen fait paraître sa traduction anglaise d'*Eugène Onéguine*, suivie de notes aussi savantes qu'abondantes. Cette publication fut suivie d'une longue controverse, notamment avec Edmund Wilson.

1966 *Speak, Memory*, édition corrigée et augmentée de *Conclusive Evidence*. Nabokov devient l'un des écrivains les plus en vue aux Etats-Unis Page Stegner fait paraître cette année-là le tout premier ouvrage critique, *Escape into Aesthetics ;* l'année suivante Andrew Field publie son excellent livre, *Nabokov : His Life in Art*. Depuis, les études nabokoviennes n'ont cessé de se développer aux Etats-Unis et en Angleterre ; pour d'obsures raisons, la France boude Nabokov.

1969 *Ada*, peut-être le chef-d'œuvre !

1971 *Poems and Problems*, recueil de poèmes russes et anglais, ainsi que de problèmes d'échecs.

1972 *Transparent Things* (Objets transparents).

1973 *A Russian Beauty*, recueil de nouvelles. Nabokov fait également paraître un recueil d'interviews, de lettres aux éditeurs, d'articles littéraires ou scientifiques (les papillons), intitulé *Strong Opinions*.

1974 *Lolita : A Screenplay*, texte établi à l'intention de Kubrick pour le film de 1962. Le réalisateur n'en a pratiquement pas tenu compte. Parution du dernier roman, *Look at the Harlequins !* (*Regarde, regarde les Arlequins !*).

1975 *Tyrants Destroyed* (*L'extermination des tyrans*), recueil de nouvelles.

1976 *Details of a Sunset* (Détails d'un coucher de soleil), recueil de treize nouvelles ; la première paraît ici pour la première fois en traduction française.

1977 Nabokov meurt à Montreux le 2 juillet, peu de temps après la parution de sa biographie, *Nabokov : His Life in Part*, écrite par Andew Field.

Aux yeux de l'opinion publique, toujours prompte à s'émouvoir lorsque l'on s'en prend aux « bases fondamentales » de la société, Nabokov a souvent été un objet de scandale. Bien avant la publication de *Lolita*, en 1955, il avait été confronté à la pruderie de ses compagnons d'exil à Berlin ; il avait même dû pratiquer une autocensure sévère avant de publier certains romans comme *Chambre Obscure* ou *La méprise*. Mais, comme on a eu plusieurs fois l'occasion de s'en rendre compte pendant ce siècle, le public oublie assez vite les procès qu'il a pu faire à certains romans, comme ceux de Joyce ou de Lawrence : les « outrances » (surtout érotiques) de chaque nouvelle génération ont tôt fait de faire pardonner celles des générations précédentes. Lorsque parut *Ada*, en 1969, on avait déjà oublié le tollé déclenché par *Lolita* moins de quinze ans auparavant ; on ne s'imagina même pas de s'offusquer de ce roman qui, à bien des égards, était plus osé que le précédent.

Il est un autre grief dont Nabokov a fait l'objet plus que quiconque pendant ce dernier demi-siècle et que l'opinion publique, toujours plus timorée que sage, n'a jamais voulu lui pardonner : son indifférence à l'égard des problèmes politiques et sociaux du moment ! Il a toujours refusé de se pencher sur les

---

Le texte de Nabokov est généralement donné en traduction française dans mon propre texte, sauf lorsque l'original anglais s'avère indispensable pour comprendre l'analyse ; dans ce cas, la traduction française est ajoutée en note.

Les traductions françaises apparaissent sous la forme où elles ont été publiées ; je me suis permis de signaler quelques contresens au passage. J'ai assuré moi-même la traduction des extraits de *Mary Glory*, *Transparent Things* et *Strong Opinions*, ces livres n'ayant pas encore été traduits en français.

Dans mon texte, tous les titres de romans sont donnés en français. En note, j'ai utilisé les titres originaux des livres (anglais ou français) auxquels je renvoie ; pour *Lolita* et *Ada*, en raison de l'identité des titres en anglais et en français, j'ai adopté la formulation suivante : *The Annotated Lolita* et *Ada* (Weidenfled) pour l'original, *Lolita* et *Ada* (Fayard) pour la traduction française.

grands sujets d'inquiétude de son temps, même lorsqu'il avait lui-même de bonnes raisons de se sentir concerné. Il traitait avec un certain dédain les émigrés russes qui, à Berlin notamment, s'intéressaient avec une morbide complaisance aux problèmes politiques qui agitaient l'Europe de l'après-guerre. Il a toujours feint aussi de se désintéresser des sciences et philosophies nouvelles qui se sont fixé pour tâche de tranquilliser l'homme moderne, quitte à le plonger dans une confusion plus angoissante encore. On pardonnerait encore cela à un poète ou à un peintre, mais sûrement pas à un romancier dont la mission traditionnelle est, à ce qu'on dit, de révéler le vrai visage de la société, de disséquer ses angoisses et ses interrogations : le roman doit être utilitaire ou il ne sera pas.

Nabokov est décidément bien léger ; citant ses détracteurs, il disait, dans une interview à la télévision française : « Boniment frivole et trompeur, voici une définition trompeuse et frivole de mes œuvres littéraires » (1). Il n'a que faire de telles critiques ; cette apparente légèreté n'est pas simple frivolité, jeu gratuit, comme on va le voir, mais ses contemporains n'ont pas toujours eu assez d'imagination pour s'en rendre compte. Un jour viendra, prétend-il dans une autre interview, où on découvrira une profonde sagesse dans ses œuvres et où on le considérera peut-être comme un moraliste : « En fait, je pense qu'un jour un connaisseur viendra qui déclarera que, loin d'avoir été un loriot frivole, j'étais un moraliste inflexible qui piétinait le péché, combattait la stupidité et raillait le vulgaire et le cruel — et qui attribuait un pouvoir souverain à la tendresse, au talent et à la fierté » (2). Il se refuse donc à être romancier didactique mais n'hésite pas à jouer au redresseur de torts, à composer, au second degré, une satire cruelle de la société. Comme l'indique cette citation, ce qu'il dénonce avant tout c'est le suivisme, le conformisme, l'esprit grégaire qui, sous couvert de bonhomie, conduit tout droit au fascisme. Ce qu'il prône, par contre, c'est l'émancipation de l'individu par rapport au groupe ; à la condition, cependant, que l'individu soit capable de tendresse, de talent et de fierté.

Nabokov croit donc intensément au mythe nietzschéen du surhomme, mythe dont on sait par quel déviationnisme on a pu faire le fondément de l'état totalitaire. Ce qui nous gêne un peu chez lui, c'est que ce mythe s'accomode souvent d'un certain conformisme politique. Certes, il a refusé de trop évoquer ce problème ; mais, dans certaines interviews, il s'est laissé aller

(1) Interview à Antenne 2, avec Bernard Pivot, le 30 mai 1975.
(2) *Strong Opinions* (Mc Graw-Hill, 1973), p. 193.

parfois à des confidences qui trahissent une pensée fortement réactionnaire (3).

Ce bref rappel me semblait nécessaire pour situer le problème que je vais essayer de traiter dans les pages suivantes. Il met en lumière une apparente contradiction dont, on va le voir, l'aspect politique ne constitue qu'un épiphénomène. Nabokov croyait intensément en l'absolue souveraineté de l'individu, en sa totale indépendance vis-à-vis des puissances humaines ou autres (à supposer qu'elles existent !) ; il n'a jamais eu le sentiment d'être travaillé à son insu par une multitude de codes culturels ou sociaux. Il pensait, un peu naïvement, que son discours n'était asservi qu'à une seule loi, celle de sa transcendance souveraine dans l'univers qu'il créait. C'est ainsi qu'il a pu dire de ses personnages et du monde où ils vivaient : « Je suis le parfait dictateur de ce petit monde dans la mesure où moi seul suis responsable de sa stabilité et de sa vérité » (4).

Ces propos, légèrement outrecuidants, posent un grave problème au lecteur de Nabokov : ils lui enseignent que la forme savante qui compose cette œuvre est la marque distinctive d'un impérialisme sémantique, d'un acharnement à tenir le sens emprisonné sous les mots, d'une confiance totale aussi dans le langage pour rendre compte d'un sens ou d'une sensation. Les précautions oratoires qui font suite à cette orgueilleuse déclaration confirment d'ailleurs cette impression : « Est-ce que je le reproduis aussi pleinement et aussi fidèlement que je le voudrais ? Ça, c'est une autre affaire. Quelques-unes de mes premières œuvres révèlent des maculages et des lacunes déplorables » (5). Nabokov reconnaît donc que l'instrument qu'il s'est patiemment forgé n'a pas été toujours aussi fidèle qu'il l'aurait souhaité.

Au travers de ces réflexions (qui datent de 1966, époque où il commençait à écrire *Ada*), on retrouve un problème aussi vieux que le langage et l'art, problème dont on peut s'étonner que Nabokov n'ait pas su donner une formulation plus rationnelle. John Wain lui a reproché son manque d' « esprit généralisateur », se contentant d'ajouter aussitôt que ce défaut n'en était pas véritablement un : c'est la preuve que Nabokov est « l'artiste typique qui se méfie des "idées" » (5 bis). N'est-ce pas

(3) Dans une interview, il s'en est pris à ces libéraux qui placent sur un pied d'égalité Staline et McCarthy, Auschwitz et la bombe atomique, l'impérialisme russe et l'aide « désintéressée » apportée par les Etats-Unis aux pays en détresse. *Strong Opinions*, p. 50.

(4) *Ibid.*, p. 69.

(5) *Ibid.*

(5 bis) « Nabokov's Beheading », *New Republic*, CXLI (21 décembre 1959), p. 18.

écarter un peu vite une difficulté gênante ? Car Nabokov, quand cela l'arrange, est fort capable de développer des « idées générales », comme par exemple dans la cinquième partie d'*Ada* où il est question du temps et des problèmes philosophiques qu'il pose. Je dirais, au contraire, que l'intelligence de Nabokov est rarement prise en défaut, qu'elle sait jongler habilement avec les concepts les plus hermétiques et les intuitions les plus fulgurantes. Le problème se situe évidemment ailleurs : sa parfaite maîtrise de la langue (russe aussi bien qu'anglaise) lui a donné l'illusion de pouvoir exercer un contrôle souverain sur le sens, le sensé. L'être intelligent est, aux yeux de la société, celui qui a l'art d'émettre des énoncés cohérents, celui qui sait se servir de la langue en virtuose, et ne s'empêtre jamais dans ses arcanes et dans ses pièges. L'on sait le pouvoir que peut exercer un tel individu s'il a l'ambition de la politique par exemple. Sans doute pourrait-on d'ailleurs renverser ces propositions, car il est vraisemblable qu'un tel individu s'est ingénié à maîtriser la langue afin d'exercer le pouvoir, mais ceci est une autre affaire.

Si l'on suit le raisonnement de Nabokov tel qu'il transparaît dans les quelques déclarations déjà citées, il semblerait que l'artiste ait pour tâche, à ses yeux, de mettre en mots, de rendre sensé, tout ce qui, jusqu'alors, n'était que sensible ou imaginaire. C'est par cette opération, en effet, que l'homme s'ingénie, depuis que le langage existe, à domestiquer l'univers, à le rendre moins hostile, plus intelligible. Mais est-ce bien l'artiste qui a le plus contribué à cette tâche ? Ne serait-ce pas plutôt l'homme de science ou le philosophe ? Car enfin l'art n'a pas ouvertement partie liée avec le sensé puisqu'il n'est solidaire du langage que pour un genre, le littéraire. Comme nous invitent à le penser toutes les autres formes artistiques, il a partie liée avec le sensible. Il s'adresse d'abord et essentiellement à nos sens ; ce n'est que secondairement, en nous incitant à verbaliser nos sensations, qu'il conduit au sensé, au raisonnable dont, plus tard peut-être, il pourra se servir pour recréer du sensible. Car il serait utopique de croire que la scission fondamentale entre sensé et sensible, introduite par l'invention du langage et approfondie par sa pratique séculaire, implique une totale autonomie de l'un par rapport à l'autre, tant dans le domaine scientifique que dans le domaine artistique. Que le sensible soit irréductible au discours qui s'ingénie à lui donner du sens, comme l'a montré Lyotard de manière très convaincante, n'implique pas, évidemment, que sensé et sensible soient coupés l'un de l'autre au niveau de l'imaginaire. Cette coupure ne peut être perçue autrement qu'en rendant sensée une part nouvelle de sensible, mais le sensible ne se sublime pas, heureusement, d'avoir été rendu sensé. C'est une course effrénée qui s'est enga-

gée avec la découverte du langage, lequel a approfondi le divorce entre la signification et la désignation.

C'est sans doute le propre de l'art littéraire que d'œuvrer à une reconstitution, certes toujours provisoire, de ce couple mythique. La peinture, la musique appartiennent fondamentalement au monde du sensible : elles contribuent à affiner nos sens, à les rendre toujours plus aptes à percevoir le sensible et à en jouir plus intensément. La littérature, par contre, parce qu'elle est faite de langage écrit, appartient de prime abord au domaine du sensé. Mais le sensé qu'elle étale au grand jour n'est pas une fin en soi, comme dans le discours scientifique ou philosophique par exemple. Il ne met pas à l'écart le sensible, il renoue magiquement avec lui, de sorte que s'efface partiellement la coupure originelle introduite par le langage.

La naïveté de Nabokov n'apparaît pas dans sa création artistique mais dans son discours théorique tel qu'il se révèle dans ses interviews par exemple. Le romancier, soucieux de raison et d'autorité, sur lui-même plus que sur les autres s'entend, a voulu croire qu'il métamorphosait de l'imaginaire et du sensible en sensé, dans le merveilleux alambic de son écriture, parce que seul le sensé possède la fixité, le figé qui donne l'illusion du pouvoir à celui qui le fait naître. Le sensible, par contre, est toujours vacillant, mobile, bougé : il crée le vertige et défie la raison. Peu d'écrivains, sans doute, ont, davantage que Nabokov, prôné l'absolu pouvoir de la raison et fait éclore, en même temps, une aussi riche moisson de sensations : c'est sur ce paradoxe que j'aimerais me pencher ici, car il me semble donner à Nabokov cette dimension tragique dont parle Joycle Carol Oates :

> Pour moi, c'est une figure tragique, héroïque dans son isolement peut-être, ou peut-être seulement stérile, monomane, qu'il serait avilissant de garder très longtemps dans son imagination (...). Nabokov vide l'univers de tout sauf de Nabokov (6).

Nabokov vide en effet notre imagination de tout un capital d'images qu'elle avait emmagasiné, pour y mettre à la place un monde de sensations inédites : il nous éblouit par les feux follets de son écriture, par ses éclairs de lucidité, et nous contraint à nous livrer corps et âme à sa magie, c'est-à-dire d'abord à son intellect. En échange, il suscite en nous une multitude de sensations que nous n'avions pas connues auparavant. Ce jeu dangereux finit aussi par se retourner contre lui, car, à déchaîner le

(6) « A Personal View of Nabokov », *Saturday Review of Arts*, janvier 1973, p. 37.

sensible et l'imaginaire, on finit toujours par affoler la raison, par la faire bredouiller. C'est, on le verra, ce qui se passe dans son dernier roman *Regarde, regarde les Arlequins !*

Ma thèse va donc être la suivante : le roman nabokovien est travaillé par deux forces contradictoires qui, la plupart du temps, se compensent et s'équilibrent pour constituer un édifice harmonieux. Ces deux forces sont, d'une part, la raison de l'homme raisonnable qui, soudée à l'intellect, se complaît dans l'élaboration de formes arrêtées et savantes, et, d'autre part, le sensible qui, lui, œuvre à bousculer l'ordre imposé par la raison, le langage, et s'ingénie à déployer le monde des choses et des êtres dans sa diversité, son bougé. Pourtant, il serait illusoire de penser que ces forces sont identifiables et analysables définitivement sous tel ou tel aspect de l'œuvre : elles travaillent de manière conflictuelle tous les niveaux à la fois.

J'ai préféré partir de ce qui me semble constituer la condition fondamentale permettant l'éclosion d'un discours efficace, à savoir l'ancrage dans le réel, pour lancer mon exposé. Le mot « efficace » demande bien sûr à être explicité : j'appelle efficace tout discours réussi, c'est-à-dire tout discours où l'émetteur est capable d'extérioriser un concept, de transmettre une information simple à son interlocuteur. Tout discours est efficace dès lors qu'il est cohérent et mise sur l'expérience collective et les codes sémiotiques communs au groupe. Cette définition amène à se demander si les conditions d'un discours efficace ne sont pas liées avant tout au langage ; c'est ce que conclurait la rhétorique ou la néo-rhétorique. Mais le discours ne saurait se ramener au langage : c'est seulement la manière d'être privilégiée de l'individu en face du groupe. Le discours s'étaye de toute son imbrication dans le passé de l'individu, de tout un échange avec le geste ou le comportement, et de son implication dans le contexte énonciatif. A cet égard, il convient de faire remarquer que tout discours, pour être efficace, requiert la présence conjointe de l'émetteur et du récepteur ; il implique une continuelle régulation de l'information en fonction du récepteur et suppose toujours un droit de réponse de la part de celui-ci. Le discours ne peut donc qu'être oral ; il ne peut se concevoir que dans la présence, n'en déplaise à Benveniste.

Les formes écrites qui miment des formes parlées ne sont jamais à proprement parler des discours. C'est la psychanalyse, peut-être, qui a autorisé cet abus de mot : en déclarant, d'une part, que l'inconscient est structuré comme un langage et en affirmant, d'autre part, que l'inconscient se laisse lire de manière privilégiée dans le discours, elle a conduit certains critiques à compléter le syllogisme et à affirmer que l'œuvre poétique ou romanesque est un discours, puisque l'on y voit dégouliner l'in-

conscient de l'auteur ! C'est aller un peu vite en besogne, car, qu'on le veuille ou non, la fonction première du discours efficace est de permettre la communication, la transmission du message. On remarque d'ailleurs que la provende de la psychanalyse s'accroît au fur et à mesure que le discours devient moins efficace, qu'il réussit moins à remplir sa fonction de communication ; c'est sans doute pourquoi la littérature a fourni une matière si abondante à la psychanalyse, car elle ne vaut pas d'abord pour sa valeur communicative mais pour sa capacité à créer de l'imaginaire et du sensible, imaginaire et sensible où se construit et se lit l'inconscient. Un roman ne saurait donc être un discours efficace, sauf à pervertir le sens de ce mot.

Alors pourquoi, me dira-t-on, ai-je choisi de confronter le roman au discours efficace ? Tout simplement parce que Nabokov prétendait, notamment dans ses interviews, entretenir le même rapport avec ses romans qu'avec son discours parlé. Il se peut que cette confusion, dont j'ai parlé plus haut, ait été provoquée en partie par sa pratique même lors de ses interviews : il rédigeait à l'avance les réponses qu'il faisait. On en a d'ailleurs eu la preuve lors de son passage à Antenne 2. Cet impérialisme discursif explique sans doute pourquoi il était toujours si méprisant vis-à-vis de ses critiques : personne ne comprenait tout à fait son texte comme lui-même l'avait pensé et conçu. Il aurait souhaité, comme il l'a dit, que ses lecteurs soient une multitude de petits Nabokov, c'est-à-dire des êtres capables de recevoir son discours de là-même où il avait été émis, ce qui est bien sûr totalement utopique. Mais ce qui m'autorise, néanmoins, à envisager, dans un premier temps, le roman nabokovien comme discours efficace, afin de montrer aussitôt que l'auteur lui-même s'acharnait inexorablement à empêcher l'éclosion d'un tel discours, répondant ainsi à un désir artistique plus fort que le désir de transcendance, de suprématie du verbe, de maîtrise de soi.

Ma démonstration va donc s'organiser de la manière suivante : dans un premier chapitre, je vais montrer que, si le roman nabokovien semble prendre en compte le référent établi, il s'empresse aussitôt de le bafouer, de se jouer de lui, pour en créer un nouveau, totalement inédit. Dans un second chapitre, j'examinerai le dispositif énonciatif propre au roman nabokovien, pour démontrer qu'il viole toutes les règles d'une prédication efficace, nous contraint à oublier les catégories rhétoriques, à succomber à la déraison du texte. Enfin, dans le troisième chapitre, je m'attacherai plus particulièrement à montrer comment ce texte se métamorphose en objet sensible en suscitant la participation active de nos sens.

CHAPITRE I

L'ILLUSION REFERENTIELLE

Pour être efficace et permettre une communication réussie, tout discours doit s'appuyer sur une représentation établie du réel. Certes, on peut concevoir des discours minimums qui exigent un consensus limité : par exemple, il serait bien étonnant que, débarquant dans n'importe quel pays du monde, on ne soit pas en mesure de faire comprendre aux indigènes que l'on a faim. Pour y parvenir, cependant, le langage ne nous sera d'aucune utilité ; ce seront les gestes qui figureront le discours et communiqueront aux indigènes le message : « J'ai faim, donnez-moi à manger ! ». L'acte de communication va réussir parce que, au départ, il y a ce que j'appellerais un consensus biologique entre tous les humains : sous toutes les latitudes, l'homme doit se nourrir régulièrement s'il veut survivre ; sous toutes les latitudes, l'aliment doit être porté à la bouche pour être consommé. Chaque fois que l'acte de communication vise à la satisfaction d'un besoin élémentaire, le consensus existe entre tous les humains. On peut donner à la nourriture toutes les valeurs symboliques imaginables, elle n'en demeure pas moins, pour tout le monde, le support indispensable à la vie.

Lorsque l'acte de communication s'éloigne du biologique et porte sur l'organisation sociale, culturelle, le consensus ne va plus de soi. Les gestes ne suffisent plus, il faut aussi un discours élaboré qui prenne en compte, à travers de multiples signes, la représentation admise du réel dans le groupe social concerné. L'arpenteur K, dans *Le Château* de Kafka, se fait une certaine idée de l'organisation sociale et économique en arrivant au village. De par sa profession, il prétend appartenir à la classe dirigeante et être en mesure d'obtenir ce qu'il désire de son entourage. Son embarras provient justement du fait que les villageois ne se reconnaissent pas dans le système que présuppose son

discours : ils n'accèdent pas à ses désirs et refusent de se soumettre à son autorité ; ils ne parviennent même pas à comprendre son embarras. Ici, de toute évidence, un arpenteur ce n'est pas un arpenteur ; le château n'est pas tant le lieu d'où émane l'autorité qu'un espace inaccessible, inconnaissable. Les paroles du protagoniste sonnent toujours faux (c'est aussi le cas dans les romans de Beckett, Vian, ou Gombrowicz) : elles ne provoquent jamais sur l'auditoire l'effet escompté parce qu'elles présupposent un ordre, une représentation du réel qui ne prévaut pas dans ce lieu. Elles disent toujours à l'auditoire autre chose que ce que lui-même entendait dire. Il se trouve donc placé, comme par magie, dans la position inconfortable de l'analysé en face de l'analyste : il croit dire une chose, mais son récepteur en entend toujours une autre.

Ce problème, que Kafka a poussé ici jusqu'à l'absurde, est présent dans tout roman. Au théâtre, tout un pan référentiel est posé d'emblée par le décor, le mobilier, le costume des personnages et leur maquillage ; le discours de ceux-ci pourra ensuite s'en écarter, mais on aura toujours sous les yeux un repère. Dans le roman, par contre, le référent est pratiquement absent au départ ; il n'est présent que sous la forme de présupposés régissant le statut du livre, la production littéraire et le genre romanesque dans notre civilisation. Si les romanciers du siècle dernier décrivaient avec une telle minutie le lieu géographique et le moment historique dans lesquels se replaçait l'intrigue, c'était justement pour établir le consensus désiré et amener le lecteur à recevoir le message dans les conditions mêmes où il avait été émis. Dans le roman épistolaire du XVIII[e] siècle, on retrouve également ce contrat dès les premières lettres, ce qui conduit parfois à des maladresses dans les premières pages.

Nabokov peut paraître hériter de cette tradition : dans la plupart de ses œuvres, notamment avant *Ada*, le cadre référentiel semble bien établi, et assez aisément reconnaissable. Pourtant, ce cadre n'est jamais utilisé comme support du discours, comme c'était le cas dans le roman traditionnel. La forme biographique ou autobiographique propre à ce genre littéraire est encore pratiquée avec brio, mais elle n'assure plus le déroulement linéaire du récit ni l'univocité du discours. Les personnages ne se comportent plus selon les règles morales ou psychiques qui sont en vigueur dans notre société ; ils ne semblent même plus être assujettis aux nécessités biologiques propres à la race. Même le statut du livre, dont je disais plus haut qu'il est un présupposé fondamental lorsque nous commençons à lire tout roman, est remis en cause, et ce, malgré de multiples renvois à la littérature du passé, à ce que l'on est convenu

d'appeler l'intertexte. En somme, comme on va le voir dans ce chapitre, le référent, chez Nabokov, est toujours affiché de manière aveuglante pour être mieux subverti et occulté.

1. *La deixis*

De prime abord, le roman est soumis aux mêmes exigences que tout discours : il doit désigner la personne qui parle (écrit), le lieu ou l'espace où va se dérouler l'histoire, et le moment historique dans lequel elle se situe. Il doit donc fournir comme préalable les indications correspondant aux paradigmes de la *deixis*, je/ici/maintenant, sans cela le lecteur sera incapable de comprendre le texte.

On le sait depuis longtemps, le roman, même lorsqu'il est totalement dépourvu de narrateur, laisse toujours entendre une voix spécifique. Au début de *Le rouge et le noir*, elle est repérable dans l'hésitation du modal : « La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté » (7), dans le style même de la description, dans les réactions hypothétiques du voyageur : « A peine entre-t-on dans la ville que l'on est étourdi par le fracas d'une machine bruyante et terrible en apparence » (8). Ce narrateur, sans se montrer au grand jour, fournit une représentation particulière, partiale même, du lieu, et déclare ainsi se placer en observateur non impliqué dans cette affaire, en témoin « objectif ».

Nabokov savait l'hypocrisie d'une telle ouverture et en a fait une sorte de caricature dans *Chambre obscure :*

> Il y a bien longtemps vivait à Berlin, en Allemagne, un homme appelé Albinus. Il était riche, respectable, heureux ; un jour il abandonna sa femme pour une jeune maîtresse ; il aima ; ne fut pas aimé ; et sa vie se termina par un désastre.
> Voilà toute l'histoire et on aurait pu en rester là s'il n'y avait pas eu profit et plaisir à la raconter... (9).

Ce roman ne contiendra pas de narrateur avoué ; pourtant, dès ces premiers paragraphes, on entend la voix distincte du marionnettiste, soigneusement dissimulé derrière le rideau noir, et qui tire les ficelles. « Il y a bien longtemps » (« once upon

(7) *Le rouge et le Noir* (Le Livre de Poche, 1958), p. 9.

(8) *Ibid.*, pp. 9-10.

(9) Cette ouverture ne figurait pas dans l'édition russe de *Camera Obscura ;* elle a été ajoutée dans la traduction anglaise, *Laughter in the Dark* (Berkley Medallion Books, 1970), p. 5.

a time », en anglais) n'est qu'une formule commode derrière laquelle le conteur, l'écrivain essaie de dissimuler sa voix et sa participation personnelle dans l'élaboration de l'histoire, manière de dire que son discours n'ajoute rien à cette histoire, que celle-ci se présente donc exactement comme elle a eu lieu. Nabokov a montré clairement ici qu'il comprenait la naïveté du procédé ; au lieu d'utiliser la formule incantatoire pour dissimuler le travail narratif, il s'en est servi pour l'afficher. Il y a donc bien un narrateur, même s'il ne doit jamais entrer en scène dans la suite de l'histoire.

Ce mode narratif est assez rare cependant dans l'œuvre nabokovienne, la narration faisant la plupart du temps l'économie de tout préambule. Le premier roman, *Marie*, débute par une conversation entre le protagoniste et un autre personnage important du récit :

> « Lev Glevo. Lev Glebovitch ? Un nom pareil suffit à vous tordre la langue, cher ami. »
> « Oui, c'est vrai », acquiesça Ganin plutôt froidement, en essayant de distinguer le visage de son interlocuteur dans l'obscurité soudaine. Il était gêné par cette situation absurde... (10).

Le narrateur intervient le moins possible dans cette conversation ; quand il le fait, c'est pour reproduire les pensées intimes de Ganin devant cette situation, comme si Ganin lui-même était le narrateur. Nabokov a manifestement cherché ici à simuler l'écriture théâtrale ; il a même confié à un personnage le soin de nommer le protagoniste. Par la suite, le dialogue jouera un rôle moins important mais la narration reproduira, la plupart du temps, les pensées ou les réflexions des personnages comme dans le passage suivant :

> Il marcha lentement le long de la rue, tout en fumant une cigarette. La journée était empreinte d'une froideur laiteuse ; des nuages blancs déchiquetés s'élevaient devant lui dans l'espace bleu entre les maisons. Il pensait toujours à la Russie lorsqu'il voyait des nuages courir dans le ciel, mais maintenant il n'avait pas besoin des nuages pour s'en souvenir ; depuis la veille au soir il ne pensait à rien d'autre (11).

Insidieusement, la description, qui semblait être objective, s'incorpore aux pensées et aux rêveries de Ganin. La préoccupation de Nabokov, dans un tel passage, est la même que dans

(10) *Mary* (Fawcett, 1971), p. 13.
(11) *Ibid.*, p. 52.

l'ouverture : il s'agit de taire au maximum le travail narratif. On pourrait même dire que, dans ce premier roman, le travail narratif se lit dans ces dérobades successives, dans cet acharnement à faire taire la voix souveraine qui préside à l'élaboration de l'histoire : le narrateur trahit sa présence en cherchant à se dissimuler.

Ce premier roman est exemplaire : il démontre à l'évidence que Nabokov connaît parfaitement les mécanismes du discours romanesque. Par la suite, il continuera d'user de la narration impersonnelle à la troisième personne (dans *Roi, Dame, Valet, La Défense Loujine, L'exploit, Invitation au supplice*), mais il compliquera de plus en plus le procédé au point que, dans *Brisure à Senestre* et *Pnine*, cette narration impersonnelle se transformera, à la fin du roman, en une narration personnelle à la première personne : le marionnettiste se montre enfin à visage découvert et avoue son implication dans l'histoire. Dans les romans de la période américaine, tout le récit (notamment dans *Lolita, Feu pâle, Ada* et *Regarde, regarde les Arlequins !*) tourne précisément autour du problème de la narration, comme j'aurai l'occasion de le démontrer par la suite. On peut donc dire que, dans le roman nabokovien, le « je » du discours vrai est toujours présent et effrontément affiché ; c'est autour de lui que se polarise toute l'énergie textuelle. Les Nouveaux Romanciers français ont inventé de multiples stratégies pour tourner la difficulté et imposer un texte a-discursif, coupé de tout sujet, un texte plastique, iconique pour ainsi dire, mais, bien souvent, ils n'ont pas fait autre chose que Nabokov dans son premier roman : avouer leur incapacité à séparer d'eux-mêmes le texte romanesque, à le vider de tout ce qu'ils savent leur appartenir en propre. L'obsession est la marque la plus sûre du référent, dans la circonstance.

Cet acharnement témoigne du désir tenace des romanciers de donner à leurs œuvres cette belle autonomie dont semblent jouir les œuvres picturales, par exemple, cette présence immédiate, sensible. Le romancier sait le handicap que fait peser sur lui son médium, l'écriture ; il sait que jamais l'œuvre littéraire ne pourra gommer le processus de son élaboration, que l'écriture, pour être lue, nécessite une intervention première de l'intellect, de la raison. Tout le travail sur l'énonciation qui s'est effectué dans le roman depuis plus de soixante-dix ans correspond à ce désir insensé de l'artiste de détacher l'œuvre de lui-même, de la décoller définitivement de sa peau, de faire taire en elle sa propre voix. Chez Nabokov, ce désir prend des dimensions pathétiques, notamment dans *Feu pâle, Ada* et *Regarde, regarde les Arlequins !* Sachant pertinemment qu'il ne pourra jamais écrire une écriture entièrement « aphone », a-discursive, il s'in-

génie de manière quasi perverse à multipler les voix, à les superposer, et nous rend incapable de les identifier, de les débrouiller, créant ainsi l'illusion du silence au moyen de cette cacophonie démente que j'analyserai plus minutieusement dans mon second chapitre.

Le référent premier, le sujet du discours, est donc bien présent ; il est impossible d'en faire l'économie. Nabokov le savait, aussi a-t-il surtout porté son attention sur les autres composantes de la *deixis*, l'espace et le temps, pour opérer le brouillage référentiel qu'il désirait de plus en plus réaliser. Dans ses premiers romans, le cadre géographique et historique est minutieusement décrit ; il s'agit du petit cercle restreint des émigrés russes vivant à Berlin ou ailleurs dans les années vingt ou trente. Dans *Marie, La Défense Loujine, La méprise, Le don,* on retrouve partout ces petits groupes fermés où tout le monde se connaît très bien mais où l'on ignore totalement l'univers ambiant (l'Allemagne de l'entre-deux guerres, par exemple). Beaucoup de gens seuls, célibataires, vieilles filles et veufs, parmi ces apatrides. La révolution de 1917 a manifestement bouleversé la vie de tous ces gens de manière tragique ; elle les a coupés de leur milieu naturel, de leur famille, elle les a condamnés à la solitude. Pour réduire l'ampleur de leur détresse, ils se sont regroupés dans quelques villes d'Europe de l'ouest où ils vivent souvent dans des pensions tenues par de vieilles femmes russes, et se rencontrent fréquemment chez l'un d'entre eux ou à la librairie russe pour discuter des événements politiques du moment ou encore des œuvres littéraires qui viennent de paraître (les leurs bien souvent). Car cette société est très cultivée, étant issue de l'aristocratie. Elle utilise la culture russe-blanche comme une sorte de ghetto interdit aux indigènes incultes et vulgaires. C'est le seul trésor qui a pu être sauvé du cataclysme, avec les bijoux de famille et quelques photographies jaunies. La société occidentale conférera, en quelque sorte, une légitimité passagère à cette culture lorsqu'elle fera de Bunin le premier lauréat russe du prix Nobel de littérature en 1932. Cet écrivain fait d'ailleurs une brève apparition dans un roman de Nabokov, *L'exploit,* sous le nom de Bubnov (12).

Ce référent géographique et historique ne joue cependant pas un très grand rôle, même dans *Marie* ou *L'exploit* où il semble pourtant occuper davantage de place. Nabokov n'a pas voulu raconter la misère, le déchirement de ces exilés ; on ne décèle aucune complaisance dans ces évocations du milieu auquel il a appartenu. La situation précaire de ces personnages lui a fourni une matière plutôt qu'un cadre : le déracinement obligeait cha-

(12) *Glory* (McGraw-Hill, 1972), p. 140.

cun à renouer sans cesse de nouveaux rapports avec son entourage toujours mouvant. Le consensus initial sur lequel pouvaient se construire de nouveaux discours, c'était l'exil, le manque ; toute rencontre nécessitait le rappel nostalgique du temps passé, l'évocation de la Russie désormais interdite. Nabokov a donc surtout exploré, dans ses romans de l'exil, les mécanismes de reconstruction du discours et donc de reconstitution du sujet en face du groupe. C'est le cas dans *Marie* où chaque personnage semble jouer un rôle qui lui est nouveau ; c'est encore davantage le cas dans *Le Guetteur* où l'on voit Smourov jouer au héros en face du groupe, prétendre avoir réalisé des actes de bravoure près de la gare de Yalta, avant de s'embarquer pour l'exil. Malheureusement, comme le lui fera remarquer un membre du groupe, il n'y a pas de gare à Yalta ! Ce petit roman constitue la version la plus pathétique du drame que se jouaient tous les membres de cette communauté à travers leurs interminables discussions : le drame de la re-naissance. L'exil n'est donc qu'un prétexte pour Nabokov ; ce n'est plus le référent établi dont s'autoriseront les discours, c'est un trou noir d'où émergent un à un les personnages par leurs discours. La problématique n'est plus celle de la représentation : Nabokov ne cherche pas à nous faire voir une certaine faune humaine, il étudie en quelque sorte un problème psychologique et philosophique.

Il n'y a véritablement que dans *Le don* que le référent historique s'impose, semble-t-il, pour lui-même. Le chapitre 4 contient une biographie et un portrait d'un écrivain du XIX^e^ siècle, Tchernychevsky. Lors de la première parution de ce roman dans *Sovremennye Zapiski*, cette biographie avait été omise, non pas parce que fiction et histoire ne peuvent normalement coexister côte à côte en milieu romanesque, mais parce que la représentation de Tchernychevsky fournie par ce texte ne correspondait absolument pas à celle qui faisait loi parmi les émigrés russes. Nabokov prétend, dans son avant-propos, que les termes utilisés par l'éditeur pour rejeter ce chapitre ressemblaient étrangement à ceux utilisés par l'éditeur Vasiliev dans le roman : « Tout ce que je sais, c'est que brocarder un homme dont les œuvres et les souffrances ont été une nourriture pour des millions d'intellectuels russes est indigne de tout talent » (13). Cette biographie est écrite pratiquement sur le même ton que celle de Gogol par le même auteur, sauf que Tchernychevsky en sort plutôt ridiculisé. Le mépris avec lequel Nabokov traite cet écrivain du XIX^e^ siècle n'empêche cependant pas cette biographie d'être une biographie authentique, une représentation particulière d'un personnage réel. Le référent est parfaitement établi

(13) *Le don* (Gallimard, 1967), p. 233.

(sauf aux yeux du lecteur inculte qui ignorerait que Tchernychevsky a réellement existé !). Ce portrait, par sa malveillance même, contribue à renforcer notre croyance en lui, puisqu'il s'attaque aux précédentes représentations que l'on a déjà pu donner de lui. Par ce geste, Nabokov rend de nouveau présent le personnage, tout en lui enlevant la dimension politique et littéraire que la tradition avait bien voulu lui accorder : l'homme ressuscite, le mythe s'éteint.

L'insertion de cette biographie dans le roman pose évidemment des problèmes. Il s'agit là, en principe, d'un exercice d'écriture de la part du protagoniste, Fédor, au même titre que les poèmes de jeunesse qui avaient été cités dans le premier chapitre. Cet exercice introduit cependant un corps étranger dans le roman, ce que ne fait pas par exemple *Un amour de Swann* dans *A la recherche du temps perdu,* car Swann appartient bien à l'univers de fiction élaboré dans toute l'œuvre. L'historicité du personnage change la portée du texte, qu'on le veuille ou non. Elle donne à l'écriture une dimension discursive qu'elle n'a pas ailleurs. Nabokov a étudié le personnage, les représentations diverses que l'on s'est fait de lui, et s'est forgé une opinion personnelle. Après quoi, il a pu composer cette caricature dans laquelle transparaît cette opinion. Bien sûr, il n'est pas exclu, étant donné que cet exercice d'écriture est attribué à Fédor, que l'opinion de l'auteur ne corresponde pas à celle du protagoniste, mais on voit mal comment Nabokov aurait pu en même temps avoir une bonne opinion de Tchernychevsky et rédiger (car c'est bien lui qui a écrit, pas Fédor) une caricature aussi cinglante. C'est vraisemblablement ce qui a troublé les émigrés russes à l'époque. La question ne se serait pas posée si l'approche avait été plus neutre, moins partiale. Pour qui n'a pas de préjugés favorables ou défavorables vis-à-vis de Tchernychevsky, l'exercice garde pourtant toute son efficacité, car il démontre avec force que, dans un roman, le discours n'est ni vrai, ni faux, il est flottant et flou. Lorsqu'un roman investit des fragments plus ou moins grands de réalité ou d'histoire, ce n'est jamais d'abord pour fournir une représentation authentique de cette réalité et de cette hisoire, mais avant tout pour mettre en procès le discours lui-même, pour l'interroger et le menacer en le plaçant dans un milieu critique. C'est bien semble-t-il ce qu'a voulu faire Nabokov dans *Le don :* par ce geste, il a voulu dire (comme Fédor) avec emphase qu'il n'entendait pas ou plus être lié au vrai, au réel, à l'histoire, qu'il n'avait de comptes à rendre à personne, qu'il souhaitait libérer son écriture de cette contrainte première à laquelle doit se soumettre le discours efficace. Par ce geste, aussi, il prenait congé de sa langue maternelle, de cette langue dont l'apprentis-

sage avait correspondu à la construction de son propre discours : c'était son dernier roman russe.

Pendant la période de la guerre et du totalitarisme, il semble pourtant que Nabokov se soit laissé momentanément prendre au piège du référent, notamment dans *Invitation au supplice* et *Brisure à Senestre*. Il était difficile, vu le contexte historique, de faire fi du référent politique qui, pour des millions de gens, signifiait la peur, la souffrance et la mort, et qui, pour Nabokov et sa famille, précipitait un second exil. Ces deux romans ne ressemblent évidemment pas aux grands best-sellers de la période : ils ne font jamais l'autopsie d'un régime ni ne décrivent complaisamment la souffrance des opprimés. Dans les deux cas, l'histoire se déroule dans un pays imaginaire, un hybride de l'Allemagne de Hitler et de la Russie de Staline, où les prisons constituent un milieu naturel pour beaucoup trop de gens. La dictature n'est décrite qu'épisodiquement ; ce sont les démêlées de deux irréductibles, Cincinnatus dans *Invitation au supplice* et Krug dans *Brisure à Senestre*, qui fournissent l'essentiel du récit. Mais, alors que dans Koestler, par exemple, les difficultés de l'irréductible, du résistant, permettent surtout de donner une représentation détaillée du régime politique et de tous ses sévices, ici elles sont étudiées pour elles-mêmes. C'est au dilemme personnel de la victime que Nabokov s'intéresse. Cincinnatus possède un don particulier, celui de la clairvoyance, et ce don l'isole du groupe social, le rend critique et donc redoutable ; c'est pourquoi on l'arrête et on l'enferme. Bien sûr, ce roman constitue un procès de l'état totalitaire qui partout refuse le droit à la différence ; mais c'est avant tout un examen du statut de l'artiste qui toujours fait tache dans le milieu social où il vit. Le référent est donc là encore perverti.

Le cas de Krug est cependant plus ambigu : nous n'avons plus affaire à un artiste à proprement parler, mais essentiellement à un résistant politique qui refuse de se soumettre au tyran, de lui apporter la caution de son autorité scientifique. Ses inquiétudes sont décrites avec minutie et nous permettent, davantage que dans *Invitation au supplice*, d'imaginer le régime qui l'opprime ; si bien qu'il nous est souvent difficile de suivre les conseils de l'auteur lorsqu'il demande à son lecteur de ne pas se laisser influencer par le contexte politique : « La question de savoir si le fait de les avoir considérés tous les deux [les régimes bolchevik et nazi] comme une farce banale et bestiale eut quelque effet sur ce livre devrait inquiéter le bon lecteur aussi peu que moi » (14). Formule incantatoire qui n'écarte malheureusement pas le problème : ce n'est pas seulement le contexte histo-

(14) *Invitation to a Beheading* (G. P. Putnam's Sons, 1959), p. 5.

rique qui oriente notre lecture, c'est le roman lui-même. On sent percer, tout au long du texte, une profonde haine du totalitarisme qui s'accorde mal avec les principes affichés par l'auteur dans sa préface. Certes, Nabokov, par une pirouette subtile, rejette dans la dernière page toute cette histoire dans l'univers de la fiction et feint de ne pas en faire une question de vie ou de mort, mais le lecteur ne s'y laisse pas prendre. Le roman est beaucoup plus qu'une dénonciation du totalitarisme, évidemment, mais il est aussi cela : le référent impose partiellement sa loi au texte et à l'auteur. On pourrait même dire que le tragique du roman provient moins de l'évocation de la tyrannie que de la lutte acharnée entre l'auteur et un référent tenace, inéluctable, qu'il avait de la peine à prendre à la légère. Car c'est à cause de cette tyrannie qu'il a dû lui-même quitter le vieux continent en 1940, à bord du dernier paquebot à appareiller avant l'arrivée des Allemands, à Saint-Nazaire. Ce point d'histoire ne prouve rien en ce qui concerne le roman ; il vient seulement confirmer l'impression que l'on ressent à la lecture.

Pendant sa période américaine, Nabokov a réussi à effectuer ce brouillage énonciatif qu'il avait déjà entrepris auparavant, notamment en faisant évoluer ses personnages dans un univers doublement irréel, celui des émigrés et des universitaires (*Lolita, Pnine, Feu pâle*). Arrivé en Amérique, l'émigré devient franchement un être fantasque, bourré de tics, parfois pervers (Humbert Humbert dans *Lolita*), voire même dément (Kinbote dans *Feu pâle*). Tout son charme provient de son originalité, de son anormalité pourrait-on dire. Ici, plus de communauté fermée, comme à Berlin ; chaque émigré se trouve isolé dans la masse des intellectuels américains parmi lesquels il passe pour un véritable énergumène, une pièce de musée, un de ces nombreux luxes superflus que la société américaine a les moyens de s'offrir. En définitive, ce personnage ne prend tout son sens et toute sa dimension que par rapport à la société qui l'entretient ; il devient une sorte de révélateur des comportements typiquement américains, le miroir mobile qui se déplace autour de cette société et permet au lecteur de la voir ou de se l'imaginer. La situation a été renversée par rapport à la première période : au drame de l'isolé qui devait imposer son personnage à un entourage étranger, à travers son discours, succède le drame d'une société qui se voit questionnée par un original dont les comportements ne correspondent pas à la norme.

Feu pâle peut être envisagé comme une combinaison de ces deux drames : Kinbote place le milieu universitaire de New Wye dans une situation critique et l'amène à s'analyser, à se montrer sans fard ; il se trouve lui-même placé dans une position inconfortable et doit imposer à tous, par sa parole et son écriture,

son propre personnage. L'émigré russe se métamorphose en non-sujet, en sujet impossible, ballotté par des discours divers et peu crédibles dont il est tantôt l'objet et tantôt le sujet. Il est, par excellence, l'agent provocateur du discours : il ne vaut donc pas en tant que référent mais en tant que vide critique.

Avec *Ada*, l'histoire et la géographie se brouillent totalement. L'action se passe sur un continent qui ressemble un peu à l'Amérique mais où les noms de lieux sont méconnaissables, un continent qui a été façonné par un passé inconnu, inimaginable. Elle se déroule en un temps mythique, en retard de cinquante ans sur notre propre calendrier, mais en avance sur le plan de la technique par exemple. Ici nous nous trouvons sur une autre planète, la planète sœur de la terre, Anti-Terra, un lieu utopique qui n'a pas connu les mêmes cataclysmes ni les mêmes soubresauts que le monde où nous vivons. D'emblée, Nabokov nous plonge dans le merveilleux, c'est-à-dire dans un univers référentiel ne répondant pas aux lois physiques, politiques et morales qui prévalent dans le nôtre. Le discours de l'éternel étranger a enfin rejoint l'univers de l'étrange : il s'y déplace sans heurts, sans à-coups ; on l'attendait ici depuis toujours. Plus d'écart désormais entre ce discours et le référent dont il parle : la plaie qui s'était ouverte avec l'émigration et l'exil semble s'être enfin cicatrisée. Les êtres qui évoluent dans ce roman sont ni plus ni moins fantasques que le discours qui les porte ou que ceux qu'ils émettent eux-mêmes : tout cela est du même ordre. Le problème du référent ne se pose plus dès lors qu'il n'y a plus de frontières géographiques ou linguistiques, et que l'on se situe dans un monde merveilleux où le consensus va toujours de soi.

Dans ce roman, Nabokov a enlevé au discours sa portée militante et donc violente : personne n'essaie d'imposer sa loi ou ses représentations à personne. A contrario, nous en arrivons à percevoir, de manière presque sensible, quel usage nous faisons implicitement du référent dans notre vie quotidienne : c'est le piédestal sur lequel nous érigeons notre discours en loi. Sans lui, toute loi deviendrait impossible, toute dictature aussi. On comprend mieux alors l'importance du genre romanesque dans notre civilisation : en participant à l'élaboration puis à la cristallisation de nos représentations, il a fortement contribué à la fondation d'un consensus et, partant, à la mise en place d'un référent objectif qui fait loi. On peut même se demander si, sans lui, la mobilisation massive des énergies et des discours qu'a nécessité l'essor du capitalisme moderne aurait été possible, voire même pensable. C'est précisément contre ce mauvais usage du roman que Nabokov s'insurge dans *Ada* et dans tous ses autres romans : « Je ne crois pas du tout à l'art didactique.

Il me semble y avoir trois catégories de lecteurs : à la base, ceux qui sont à la recherche de " l'intérêt humain " ; au milieu, ceux qui veulent des idées, des pensées toutes faites sur la vie et la vérité ; au sommet, les vrais lecteurs, ceux qui s'intéressent d'abord au *style* » (15). Nabokov entend ici le mot « didactique » dans un sens très large, et il a tout à fait raison : est didactique tout ce qui contribue à renforcer le consensus, la loi, en imposant certaines représentations.

Nabokov ne nous a pas appris grand-chose sur la vie des émigrés russes, sur le monde universitaire américain, comme s'il avait vécu en marge de l'histoire et n'avait jamais à en subir les coups. On lui en a fait le reproche, comme je le disais plus haut. On s'attendait qu'il critiquât sévèrement la Russie bolchévique comme l'a fait depuis un auteur comme Soljénitsyne. Certes, il a vanté les charmes politiques de l'Amérique et s'est laissé aller à quelques diatribes contre le régime de Moscou, mais jamais il n'a composé une œuvre importante pour exprimer ses idées politiques. Peut-être, dira-t-on, est-ce le privilège de l'aristocrate de ne pas se livrer à une critique primaire et de ne jamais reconnaître publiquement la sévérité des blessures infligées par l'histoire ! Cette interprétation est un peu courte bien qu'elle ait eu longtemps une certaine vogue. Nabokov a voulu rompre avec la tradition didactique russe que représentait pour lui Tchernychevsky, parce qu'il redoutait la stupidité et la méchanceté du groupe et n'avait foi qu'en la souveraine créativité de l'individu. A la question que lui posait un critique dans une interview : « Quelles sortes de pouvoirs préférez-vous, lesquels rejetez-vous ? », il a répondu : « Pour être plus sûr, je préfère n'accepter qu'un type de pouvoir : le pouvoir de l'art sur la pacotille, le triomphe de la magie sur la bête » (16). On se demande si le mot « bête » (« brute » en anglais) ne désigne pas la vulgaire populace que Hamilton appelait avec mépris « the Great Beast » ; Nabokov est certes un aristocrate, mais le pouvoir qu'il revendique n'est pas politique, c'est le pouvoir de l'imagination et de la forme sur la laideur et le chaos. Il ne veut pas donner le pouvoir à une classe, il demande seulement que chacun accorde un peu plus de pouvoir à sa propre folie.

2. *La biographie*

L'évacuation du référent a beau être efficace au niveau de la *deixis*, il n'en demeure pas moins vrai que le roman raconte toujours des histoires, compose sans cesse des biographies. Il

(15) Interview avec John Coleman, *The Spectator*, N° 6854 (6 novembre 1959), p. 619.

(16) *Strong Opinions*, p. 182.

n'a jamais fait autre chose depuis son apparition au XVIII[e] siècle. Certes ces histoires et ces biographies sont présentées la plupart du temps comme fictives, dépourvues de pré-texte événementiel ; mais elles se fondent toujours sur des modèles historiques et biographiques établis, eux-mêmes solidaires du modèle social qui les soutient. Car, ce qui fait histoire, dans bien des cas, ce n'est pas tant la progression biologique (naissance, croissance, accouplement, mort) que l'implication spécifique d'un individu dans le corps social. Si Propp, puis Greimas et Brémond ont pu établir un modèle type de récit, c'est précisément parce que les textes qu'ils étudiaient étaient tous calqués sur un certain modèle culturel, social, voire même philosophique. Prenons le modèle actantiel élaboré par Greimas (17) : il correspond manifestement à un certain type de récits construits à une époque où Dieu continuait de manipuler les êtres, où chacun n'était encore qu'un maillon parmi tant d'autres dans la chaîne sociale. Si on l'applique à des récits contemporains, on remarque très vite que le destinateur est pratiquement toujours absent et que le destinataire n'est autre, bien souvent, que le sujet lui-même. Faut-il dire, pour autant, que le modèle primitif demeure la base, le fondement de tout récit et qu'avec l'évolution certains actants ont seulement eu tendance à disparaître en se confondant ? Je pense au contraire que cette disparition ou cette confusion trahit un changement plus fondamental : le récit change de nature et surtout de finalité. Il ne mime plus le comportement social ou religieux de l'individu, il ne véhicule plus un discours communautaire ; il « reproduit » la quête individuelle, égoïste de l'individu en but à son désir, à son inconscient. Désormais, le récit n'a plus pour fonction de créer ou de renforcer un consensus au niveau des représentations ; au contraire, il s'acharne à détruire les représentations qui font loi et à les remplacer par des fantasmes individuels, toujours porteurs de désordre et de confusion. D'où, bien sûr, un refus croissant de l'historique et du biographique ainsi que de la linéarité qui toujours les sous-tendait : c'est en elle que s'inscrivait, de manière privilégiée, ce besoin d'ordre, d'harmonie et de raison, et que s'affichait l'exclusion de tout ce qui pouvait contribuer à la dispersion, à la rupture, à la brisure de la société.

Nabokov semble, à première vue, appartenir à la tradition historique et biographique dont je viens de parler. Ses premiers romans, notamment *Marie, Roi, Dame, Valet* et *L'exploit*, retracent pas à pas une histoire complète, même si, parfois, ils paraissent opérer une coupure arbitraire dans le continuum biographique. Par exemple, *Marie* raconte de manière chrono-

(17) *Sémantique structurale* (Larousse, 1966), p. 180.

logique l'étrange aventure de Ganin dans une pension de famille de Berlin : il fait la connaissance d'un autre pensionnaire, Alfyorov, et découvre que c'est le mari de la femme qu'il a aimée autrefois, pendant son adolescence. Cette femme va bientôt débarquer à Berlin : il s'arrange pour enivrer Alfyoroy afin d'être le premier à accueillir Marie ; mais, au dernier moment, il renonce à son projet : on ne peut revivre son passé. Nabokov a donc choisi de raconter un moment critique de la vie de son héros : il a même pu, en utilisant le personnage absent, évoquer toute une partie de sa vie antérieure. Il s'agit donc d'un roman assez classique en apparence. Mais il y a cette conclusion qui, à elle seule, donne un sens nouveau à l'histoire :

> Au moment même où il leva les yeux vers la charpente, qui ressemblait à un squelette dans le ciel éthéré, Ganin comprit avec une impitoyable clarté que son aventure avec Marie était finie à tout jamais. Elle n'avait pas duré plus de quatre jours — les quatre jours les plus heureux de sa vie. Mais maintenant, il avait épuisé ses souvenirs, s'en était repu, et l'image de Marie, avec celle du poète moribond, reposait désormais dans la maison des esprits qui était elle-même déjà un souvenir.
> En dehors de cette image Marie n'existait pas, elle ne pouvait pas exister (18).

Ce n'est finalement pas l'histoire de la rencontre possible que nous a contée ce roman, mais l'aventure intérieure de Ganin, un poète déjà : pendant ces quelques jours, il a vécu intensément dans ses souvenirs et dans son désir de revoir Marie ; il n'a pas seulement retrouvé le temps perdu, la félicité disparue, il s'est inventé, à l'aide de quelques objets (une photographie, quelques lettres), tout un bonheur nouveau mais éphémère. Aux yeux de son entourage, il n'a rien laissé paraître de son trouble, de son émotion : ce fragment de vie intense n'était pas communicable ; il était même d'autant plus intense qu'il demeurait secret. Comme l'évocation du poète l'indique assez clairement, cette expérience n'est considérée que comme un précieux préalable à l'écriture : Ganin prendra un jour la relève de Podtyagin. Ce roman est donc une sorte de « portrait of the artist as a young man » : il raconte comment Ganin a accédé à l'écriture, et fournit en même temps un spécimen de cette écriture intensément poétique bien que très dépouillée en surface. L'historique disparaît donc finalement pour laisser place au poétique.

(18) *Mary*, pp. 159-160.

La Défense Loujine, écrit quelques années plus tard, ressemble davantage à une véritable biographie. Il raconte l'histoire d'un grand joueur d'échecs, Loujine, qui, victime du jeu qu'il pratique, finit par devenir fou et par se suicider afin d'échapper aux pièges insidieux qu'il croit voir surgir partout autour de lui. Il y a cependant des béances dans cette biographie : par exemple, on ne nous raconte pas les premières années de Loujine. Le roman commence de la manière suivante : « Ce qui le frappa le plus, c'est que, dès le lundi suivant, on l'appellerait Loujine. Son père — le véritable Loujine, Loujine l'aîné, celui qui écrivait des livres — le quitta en souriant... » (19). Ces premières lignes évoquent un moment très important dans la vie de Loujine, le passage de l'enfance à l'adolescence ou à l'âge adulte. En un geste symbolique, son père vient de décréter que, désormais, on n'appellerait plus l'enfant par son prénom mais par le nom de famille, autrement dit le sien. Ainsi se trouve justifié le gommage arbitraire des années qui ont précédé : le personnage du roman, Loujine, n'est pas né plusieurs années auparavant, mais à l'instant même où son père, l'écrivain, le baptise d'un nouveau nom. Comme le dit le texte d'une dictée, deux pages plus loin : « " Being born in this world is hardly to be borne. " » (20). Dans la traduction française [« " une laie buvait du lait " » (21)] tout le sens de ce passage a disparu. Quelle merveilleuse ambiguïté pourtant ! Naître est insupportable ; ou encore, la naissance n'est pas une véritable naissance : c'est le baptême qui compte le plus, c'est-à-dire le moment où l'on vous attribue un nom. L'anecdote confirme bien ce que j'avançais plus haut concernant le rapport entre le récit et l'ordre social. Elle ne constitue pas seulement une séquence du récit mais aussi et surtout une réflexion critique, à la fois sur le phénomène de la nomination dans la société, et sur celui de l'apparition des personnages dans le roman. La manipulation du fils par son père est du même ordre, semble nous indiquer Nabokov, que celle du personnage romanesque par le narrateur : Loujine père avait gommé d'un geste les huit années d'enfance de son fils ; le narrateur raye d'une phrase seize années de jeunesse : « Etant revenu, seize ans plus tard, dans cette même ville d'eaux, il y reconnut, devant l'hôtel agrandi et embelli, les nains barbus en terre cuite qui peuplaient les plates-bandes bordées de gravier coloré... » (22). Il ne s'agit pas là d'une parenthèse pour annoncer ce qui va se passer plus loin dans le roman (ce que Genette appellerait

(19) *La défense Loujine* (Gallimard, 1964), p. 9.
(20) *The Defense* (G. P. Putnam's Sons, 1964), p. 17.
(21) *La défense Loujine*, p. 11.
(22) *Ibid.*, p. 60.

une prolepse), mais bien d'une magistrale ellipse, car on ne reviendra plus jamais, dans la suite du roman, sur ces seize années. Ce ne sont donc que des lambeaux que nous présente ce roman, les moments critiques d'une vie. A partir de cette ellipse, Nabokov ne va plus s'intéresser qu'à la folie croissante de son personnage. Loujine va avoir le sentiment, de plus en plus, d'être un simple pion sur un fantastique échiquier, comme Alice dans *De l'autre côté du miroir ;* mais, alors qu'Alice demeurait capable de distinguer le « Looking-Glass world » du monde réel, Loujine, lui, confond tout, l'échiquier sur lequel il joue avec virtuosité, et la réalité où on se joue de lui. Les deux univers se confondent, c'est cela qui fait son mal. A la fin, il brise la fenêtre de la salle de bains à coups de chaise et se hisse à l'extérieur dans le noir. L'image de l'échiquier se précise : « Les reflets des fenêtres se rejoignaient et s'alignaient, l'abîme était divisé en carrés clairs et en carrés sombres... » (23). Il se jette dans le vide au moment même où sa femme et ses amis pénètrent dans la salle de bains et crient : « " Alexandre Ivanovitch, Alexandre Ivanovitch ! " » (24). C'est la première fois que l'on nous donne le prénom de Loujine ; on croit comprendre que si Loujine (appelé ainsi même par sa femme) avait été appelé par son prénom, il ne serait pas devenu fou, et ne se serait pas suicidé. Son père, en changeant son nom de manière autoritaire, en le privant de son premier nom, l'a réduit à l'état d'objet, de pion. Après sa mort, sa femme et ses amis lui redonnent son prénom ; mais, tout le temps qu'a duré le roman, il n'a porté que le nom de son père, le nom d'un autre. Ce roman n'est donc pas à proprement parler une biographie, comme on pouvait le croire, c'est une autopsie du nom, à la fois dans la vie et dans la littérature. Pour nous aussi, Loujine sera toujours Loujine ; son prénom arrive trop tard dans le livre pour que nous le retenions. Le personnage romanesque n'est rien d'autre, en définitive, qu'un nom dépourvu de référent ; sa contestation, dans le roman contemporain, commence souvent par un gommage du nom propre.

Nabokov était donc très conscient, dès sa période russe, du fait que ses personnages n'étaient que des « êtres de papier » (pour emprunter la formule de Barthes). Il a même montré, dans *Le don,* comment on pouvait construire un personnage romanesque avec du papier et de l'écriture. Fédor, jeune émigré russe habitant à Berlin, raconte (c'est lui qui raconte, comme on l'apprendra plus tard) les diverses étapes qu'il a dû franchir avant de devenir écrivain ; ces étapes sont jonchées de papier. Il

(23) *Ibid.,* p. 231.
(24) *Ibid.*

a composé des poèmes de jeunesse, comme beaucoup ; il les a publiés à Berlin, grâce à l'aide de quelques amis bienveillants. Ensuite, il a entrepris l'étude de la littérature et de la critique, confrontant ses opinions avec celles de critiques déjà célèbres. Il s'est lancé dans une recherche personnelle en vue de rédiger la biographie de son père, disparu en Asie ; il a abandonné ce projet après avoir rassemblé tous les matériaux et recueilli les témoignages de sa mère. Ce projet le touchait de trop près ; il lui fallait un sujet moins troublant, moins personnel, pour entreprendre son premier véritable exercice d'écriture. A la place, il écrit la biographie de Tchernychevsky, se rapprochant ainsi de la rédaction du livre que nous avons en mains. Ce n'est donc pas véritablement son autobiographie qu'il rédige ; les seuls moments qu'il décrit sont ceux-là mêmes qui ont conduit à une nouvelle étape dans la conquête de l'écriture. Il ne se contente pas, d'ailleurs, de nous rapporter ses problèmes d'écriture ; il nous fournit aussi des spécimens, à savoir les poèmes, la biographie de Tchernychevsky et tout le roman. C'est par et dans le papier qu'il s'est construit ; c'est par et dans le papier que nous le rencontrons. Ce roman contient donc une double réflexion : il montre que l'individu est l'aboutissement de ses actions et surtout de ses productions, que le personnage romanesque est également le résultat de l'écriture et non pas un être pré-texuel que le roman aurait pour tâche de représenter, de nous faire fantasmer. Nabokov déclare donc très clairement vouloir rompre avec la tradition « humaniste » qui a longtemps prévalu dans la littérature occidentale ; il sait trop bien que l'humain, en littérature, est toujours une illusion née de la composition. Il aurait peut-être souscrit à ce jugement de Valéry : « Une idée charmante, touchante, " profondément humaine " (comme disent les ânes) vient quelquefois du besoin de lier deux strophes, deux développement » (25).

En somme, c'est parce qu'il refusait la distinction entre la forme et le contenu que Nabokov n'a pas écrit de véritable biographie. Il connaissait trop la différence irréductible entre la vie et l'écriture pour prétendre fournir par l'écriture une représentation exacte et fidèle de la vie. Même dans son autobiographie, *Autres rivages,* il a fait œuvre littéraire avant tout. Comme l'a reconnu Julia Bader, ce livre possède « d'importantes affinités avec les romans, à la fois sur le plan stylistique et structurel » (26). Il commence par une réflexion très poétique qui semble annoncer une méditation sur la vie et la mort plutôt que le récit d'une vie :

(25) Cité par Jean Ricardou dans *Pour une théorie du nouveau roman* (Seuil, 1971), p. 67.

(26) *Crystal Land* (University of California Press, 1972), p. 6.

> Le berceau balance au-dessus d'un abîme, et le sens commun nous apprend que notre existence n'est que la brève lumière d'une fente entre deux éternités de ténèbres. Bien que celles-ci soient absolument jumelles, l'homme, en règle générale, considère l'abîme prénatal avec plus de sérénité que celui vers lequel il s'avance (à raison d'environ quatre mille cinq cents battements de cœur par heure) (27).

Le récit proprement dit est écrit sur le mode itératif plutôt que singulatif (28), c'est-à-dire que plusieurs événements sont rapportés en même temps. Il y a très peu de récits sur des événements spécifiques. Il ne s'agit donc pas d'une véritable autobiographie mais d'un regard jeté sur le passé à travers la lunette grossissante et déformante du temps, d'une part, de l'écriture, d'autre part. On ne sait jamais exactement auquel de ces deux facteurs attribuer les représentations souvent saisissantes qui défilent devant nos yeux, et l'on se demande même si tout cela n'est pas en quelque sorte une fiction pour l'auteur lui-même.

D'ailleurs certains chapitres ont paru d'abord comme fictions. L'aventure du chapitre 5 est sans doute la plus remarquable : il s'agissait à l'origine d'une nouvelle, publiée en français par Jean Paulhan dans la revue *Mesures* (en 1939), laquelle nouvelle a été ensuite traduite en anglais par Hilda Ward sous la direction de l'auteur, et publiée dans *The Atlantic Monthly* en 1943. Elle a été reprise en 1947 dans un recueil de nouvelles intitulé *Nine Stories*, avant de figurer comme chapitre à part entière dans l'autobiographie de Nabokov, *Conclusive Evidence* (*Autres rivages*). On la retrouve de nouveau dans un recueil de nouvelles intitulé *Nabokov's Dozen* paru en 1958, et dans la seconde édition de l'autobiographie, *Speak, Memory* (29).

Si l'on compare la nouvelle parue dans *Nabokov's Dozen* au fragment autobiographique inclus dans *Speak, Memory*, on remarque quelques différences dont certaines sont plus importantes que d'autres. Dans le chapitre de *Speak, Memory*, deux longs paragraphes ont été ajoutés au début pour situer l'arrivée de Mademoiselle, la gouvernante suisse, dans la chronologie du livre ; ils ne contribuent cependant pas à faire basculer le texte dans l'autobiographique : c'est le contexte seul, autrement dit le statut officiel du livre, qui réalise cette prouesse. Plus loin,

(27) *Autres rivages* (Gallimard, 1961), p. 13.

(28) J'utilise ici ces mots dans le sens défini par Genette : le récit singulatif raconte une fois ce qui s'est passé une fois, et le récit itératif raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. *Figures III* (Seuil, 1972), pp. 146-148.

(29) Voir l'excellente bibliographie établie par Andrew Field, *Nabokov — A Bibliography* (MacGraw-Hill, 1973), et l'avant-propos de *Speak, Memory* (Weidenfeld and Nicolson, 1967), pp. 9-10.

on remarque que *Speak, Memory* tend à être plus circonstancié que la nouvelle ; par exemple, les descriptions de lieux sont souvent plus détaillées, comme si Nabokov corrigeait, dans son autobiographie, des notations qui lui paraissaient trop vagues dans la nouvelle. Ces détails supplémentaires ne réussissent cependant pas à créer l'illusion d'une représentation, à partir d'un référent établi ; habituellement, nous avons tendance à penser que le référent est plus facile à imaginer comme préexistant au texte si celui-ci est plus sobre, moins orné.

La différence la plus notable entre les deux textes intervient dans la cinquième partie, lorsque Nabokov évoque les difficultés qu'il a toujours eues à s'endormir le soir. Dans la nouvelle, ce passage est beaucoup plus bref que dans l'autobiographie :

> Toute ma vie j'ai eu du mal à m'endormir. J'ai beau être très fatigué, la rupture violente d'avec la conscience me répugne indiciblement (30).
> Toute ma vie j'ai eu du mal à m'endormir. Ceux qui, dans les trains, posent leur journal à côté d'eux, croisent leurs bras stupides, et, immédiatement, avec une détestable familiarité de comportement, se mettent à ronfler, m'intriguent autant que le type sans complexe qui se met béatement à déféquer en présence d'un poivrot bavard, ou encore participe à des manifestations monstres ou rejoint un syndicat pour le dissoudre (31).

Dans l'autobiographie, le texte rejoint plus loin la deuxième phrase de la nouvelle (« J'ai beau être fatigué... »). Ce qui frappe tout de suite, c'est que le texte autobiographique est infiniment plus long et plus fouillé que celui de la nouvelle ; il contient une vignette burlesque qui ne figure pas dans la nouvelle et qui, pourtant, trouverait davantage sa place dans une fiction. Nabokov n'a donc pas cherché à souligner le référent (qui le touchait pourtant de très près) dans son autobiographie ; au contraire, il l'a repoussé encore un peu plus loin, en accroissant autour de lui le volume d'écriture. Il a réussi à donner à la scène du coucher une dimension pathétique qu'elle n'avait pas dans la nouvelle, sans nous convaincre pour autant qu'il l'ait jamais vécue de cette manière. Autrement dit, le texte de *Speak, Memory* paraît à la fois plus poignant et moins personnel, c'est-à-dire plus poétique et moins autobiographique que celui de la nouvelle.

Nabokov a feint de ne pas prendre en compte le statut que les hasards de la publication l'avaient conduit à donner à son

(30) *Nabokov's Dozen* (Penguin, 1971), p. 152.
(31) *Speak, Memory*, pp. 108-109.

texte, comme si, dans les deux cas, le texte se suffisait à lui-même et ne dépendait en rien d'un quelconque référent. Pourtant, notre comportement de lecture n'est absolument pas le même lorsque nous sommes confrontés à une autobiographie ou à un roman : dans le premier cas, même si l'écriture est particulièrement brillante, c'est d'abord vers l'homme dont le visage nous apparaît comme en filigrane sur la page que nous portons notre attention. Le texte est donc considéré essentiellement comme le véhicule d'un sens, le miroir d'un référent. Par contre, devant un texte de fiction, nous nous intéressons d'abord à l'écriture (au « style » dirait Nabokov) parce que nous savons pertinemment que c'est d'elle uniquement que naîtra le récit de fiction. On a donc affaire dans un cas à une lecture rétrospective, et dans l'autre à une lecture prospective. La fiction, si elle s'appuie toujours sur des référents établis pour suggérer ses représentations, s'empresse bien vite de les gommer pour susciter des images mobiles et libres comme fantasmes. L'autobiographie, même s'il lui arrive de faire naître incidemment le fantasme, utilise notre imagination comme un catalogue d'images plus ou moins figées, possédant leurs motivations et leurs fonctions propres. Concrètement, dans le texte lui-même, il peut ne pas y avoir de différence ; c'est seulement le contrat de lecture qui change.

Nabokov a très bien vu quel parti il pouvait tirer de cette confusion des contrats de lecture pour composer ses romans. Dans *La vraie vie de Sebastian Knight*, il a écrit un texte qui change plusieurs fois de statut : c'est d'abord la biographie du romancier, Sebastian Knight, par son demi-frère, V ; c'est ensuite le récit autobiographique de V qui, au lieu de parler de Sebastian, parle de plus en plus de ses difficultés personnelles pour découvrir des témoins et les faire parler sur Sebastian ; c'est enfin un roman, un texte à part entière dans lequel les niveaux référentiels se télescopent, se confondent, et où les deux personnages principaux finissent par se ressembler étrangement.

Lolita est présenté par John Ray, en quelque sorte l'éditeur, comme un cas pathologique et moral. Pour Humbert, l'auteur du texte, c'est d'abord un récit autobiographique destiné à expliquer ses crimes devant le tribunal, une sorte de plaidoyer ; c'est ensuite un hymne à la gloire de la nymphette. Nabokov, en multipliant les contrats de lecture, nous conduit à fournir plusieurs lectures des mêmes événements : ainsi, lorsque Humbert reconnaît avoir eu des accès de folie, il nous invite à le prendre en pitié et à être moins sévère à l'égard de ses crimes, mais il nous amène aussi à mettre en doute tout son discours de narrateur. Nous sommes indulgents vis-à-vis du personnage « historique » mais sévère à l'égard du narrateur qui raconte sa propre his-

toire. Le fait que Humbert Humbert soit à la fois l'un et l'autre nous met terriblement dans l'embarras : il nous est difficile, à la lecture, de maintenir deux attitudes différentes à l'égard d'un même personnage, même si ce personnage est représenté à deux moments différents et se trouve engagé dans deux activités distinctes (vivre une idylle, écrire). Par ce procédé, Nabokov perturbe notre lecture et opère un efficace déboîtement référentiel : il nous oblige à prendre alternativement deux casquettes, comme Maître Jacques, celle de l'admirateur ébahi et celle du censeur. Ce faisant, il nous empêche d'avoir une représentation arrêtée, fixe de ce personnage à deux visages (Humbert Humbert !) qui se transforme en un feu follet insaisissable.

La confusion des contrats de lecture donne donc un statut ambigu, indéfinissable au texte. Si Nabokov a composé de très nombreux romans à narrateur homodiégétique (32) (*La méprise, Le don, Le Guetteur, La vraie vie de Sebastian Knight, Lolita, Pnine, Feu pâle, Ada, Regarde, regarde les Arlequins !*) c'est précisément parce que cette technique permettait (a toujours permis) de donner à son texte ce caractère flottant. Le roman à narrateur omniscient donne toujours l'impression de fournir une représentation « objective » de faits historiques : personne ne semble avoir intérêt à en fournir une représentation déformée. Le discours romanesque n'est pas perturbé, apparemment, par le désir d'un sujet qui aurait quelque chose de personnel à défendre : on ne voit donc pas pourquoi il ne serait pas objectif. Par contre, dans un roman à narrateur homodiégétique, on se pose toujours une question : pourquoi le personnage qui rédige le texte a-t-il jugé utile d'écrire ? C'est d'ailleurs la même question que l'on peut se poser en face de véritables mémoires. Nous savons a priori que l'important ne réside pas nécessairement dans les faits rapportés mais surtout peut-être dans la manière dont ils sont racontés, dans le fait même que quelqu'un raconte qui n'est pas, apparemment, l'auteur lui-même. Il y a donc là, manifestement, un acte de discours différent de l'acte d'écrire, alors que, dans le roman à narrateur omniscient, il ne semble y avoir qu'un acte de discours, à savoir l'écriture d'un roman. Ceci n'est évidemment pas vrai, mais, l'énonciateur étant caché, apparemment inexistant, il nous est impossible d'estimer la vraie portée de cet acte de discours. Nabokov a joué très subtilement sur ces « préjugés » de lecture, ces conventions : en multipliant les niveaux énonciatifs, il a donné à chaque mot, à chaque phrase une multiplicité de sens, liés aux divers actes de langage présupposés, rendant ainsi inacces-

(32) Le narrateur homodiégétique est celui qui raconte sa propre histoire, ou l'histoie d'un autre à laquelle il a pu être lié, en écrivant à la première personne. Voir *Figures III*, pp. 252-259.

sible, irréel, tout noyau référentiel, tout personnage pré-textuel.

Le personnage nabokovien devient ainsi une pure composition, une figure à facettes multiples qui n'existe que dans l'écriture et ne saurait exister nulle part ailleurs : les deux meilleurs spécimens sont indéniablement les deux protagonistes d'*Ada*. Ce roman débute comme une chronique familiale(ou une parodie d'une telle chronique), écrite à la troisième personne, dont les deux personnages principaux sont Van et sa sœur (cousine aux yeux de la société et de certains mauvais lecteurs), Ada. Près de deux cents pages plus loin, le discours romanesque change soudain de portée ; Van le revendique : « En écrivant ces lignes, après tant de hauts et de bas sur la route du temps... » (33). La chronique devient par là-même une autobiographie, ce qu'elle était déjà dès le début sans que nous le sachions. Nous comprenons alors tout le sens des interventions d'Ada à divers moments du texte : « " Prisme, esprit. Allitération tapageuse. Remanie-moi ça " (Note en marge d'Ada Veen, écriture d'une époque récente) » (34). Elles s'adressent spécifiquement à Van et impliquent qu'Ada lit le texte au fur et à mesure qu'il s'élabore ; puisqu'elle a le droit de réponse, c'est que le texte lui est destiné !

Dans le chapitre 19 de la première partie, les deux personnages en arrivent à se partager le travail de narration. Le texte semble naître de leur échange, de leur dialogue. Ce ne sont pas seulement deux narrateurs nonagénaires qui se passent le relais, ce sont les deux adolescents passionnés dont on perçoit la félicité dans les dialogues transcrits. L'histoire « proprement dite » émerge soudain au premier plan, dépouillée de tout discours narratif : c'est le discours oral des deux tourtereaux qui la constitue. Là ne s'arrêtent pas les métamorphoses du texte : vers la fin, un autre narrateur discret fait son entrée ; il s'agit de R. Oranger, l'éditeur du livre. Il se permet de corriger le texte chaque fois qu'il le juge utile. Dans les derniers chapitres, on ne sait plus qui écrit, qui lit, qui corrige ; chaque personnage impliqué dans l'histoire se met à participer à la production du texte. Le lecteur devient à son tour un personnage du roman dans la dernière page : « Le Château d'Ardis — les Ardeurs et les Arbres d'Ardis — voilà le leitmotiv qui revient en vagues perlées dans *Ada*, vaste et délicieuse chronique... » (35) Nabokov ébauche ici le discours critique auquel donnera lieu son roman ; en se moquant de ses mauvais lecteurs, il les implique dans son texte, les pousse à se défendre, à prendre partie. Les per-

(33) *Ada* (Fayard, 1975), p. 168.
(34) *Ibid.*, p. 8.
(35) *Ibid.*, p. 489.

sonnages du roman disparaissent en tant que transfuges du réel ; ce sont de simples mirages entraperçus dans l'entrebaillement de deux discours en rupture de ban, de deux images séparées dans le temps qui se heurtent et se contestent mutuellement. Ada n'est plus une jolie delphinette follement amoureuse de Van, c'est un livre : « il ne se serait pas souvenu de la préface d'Ada si la vie n'avait pas tourné la page de telle sorte que son texte rayonnant traversât maintenant comme un éclair tous les temps de son esprit » (36). C'est le roman que nous avons en mains et dont l'héroïne s'appele aussi Ada (prononcé « Ardor », nous dit Nabokov), enfer en russe, presque Adam. Manipulé par une multitude de discours, ce nom devient une composition, une figure complexe ; il ne renvoie plus au personnage qu'il est censé désigner, il est ce personnage même. Au commencement était *Ada*, le livre ; à la fin, il y a encore le livre, mais aussi un nom, un mot magique qui nous défie de saisir à la fois toute sa signification et sa portée. Nabokov a feint momentanément de faire prendre chair au verbe, pour, ensuite, mieux confondre notre imagination en face du vide et du chaos.

3. *L'anormalité*

L'absence de toute véritable biographie, dans l'œuvre de Nabokov, n'empêche pas qu'il y ait des personnages dont le comportement général semble se calquer sur le nôtre. Pas de récit, pas de roman sans personnages plus ou moins proches de nous. Les animaux des contes populaires et des fables sont des personnages à part entière dans la mesure où leur comportement répond toujours davantage à des impératifs sociaux qu'à des besoins biologiques. En science fiction, pour que l'histoire soit crédible, il faut que les personnages, placés dans un milieu étrange, continuent d'agir selon des mobiles aisément identifiables. C'est encore le cas dans le fantastique et le merveilleux. Il existe dans la vie des phénomènes incompréhensibles (les Ovnis par exemple) ; certains individus, comme Uri Geller, réalisent des prouesses techniques qui semblent être en totale contradiction avec les lois physiques ou mentales que nous connaissons. Notre attitude à l'égard de ces phénomènes ou de ces individus a toujours quelque chose d'irrationnel : ou bien nous les reconnaissons par un acte de foi insensé, ou bien nous les rejetons avec mépris, parfois même avec fanatisme (cf. le sort de Galilée). Ils perturbent l'ordre établi et placent le discours communautaire dans une situation critique ; ils démon-

(36) *Ibid.*, p. 393.

trent avec force que les présupposés ancestraux qui sous-tendent notre discours et lui apportent une caution réconfortante sont eux aussi précaires et sujets à de déchirants réexamens. Quel lycéen, après quelques cours de philosophie, ne s'est amusé à « faire marcher » ses parents, ses frères et sœurs, en contestant les présupposés les plus enracinés dans leur discours : « Qui te dit que j'existe, que cette table existe ? » (ceci se passe souvent à table !)... Belle façon, pour le lycéen contestataire de remettre en cause le discours qui fait loi, l'autorité civile et parentale.

Jusqu'à une époque très récente, on considérait que les personnages de romans étaient tenus de respecter les lois morales, sociales, physiques, mentales qui semblent prévaloir dans notre univers quotidien. Même le roman joycien appartient dans une certaine mesure à cette tradition. Par contre, avec Kafka, Beckett, Vian, Gombrowicz, le Nouveau Roman français, il s'est produit une extraordinaire remise en cause des représentations établies et du discours qu'elles autorisaient : un homme peut soudain se transformer en insecte ; un détective finit par commettre le crime sur lequel portait jusque-là son enquête ; un énergumène se met à pêcher des anguilles dans un lavabo. Ces phénomènes, lorsqu'ils apparaissent dans la fiction, produisent un trouble chez le lecteur : ou bien il se met à rire à gorge déployée, ou bien il s'inquiète. Il peut même en arriver à jeter loin de lui ce livre pervers. Dans les pages suivantes, je vais examiner quelques phénomènes bizarres, quelques comportements tangents ou anormaux dans le roman nabokovien, et analyser leur impact sur le discours romanesque.

Dans les premiers romans, peu d'événements et de comportements font scandale sauf peut-être certaines coïncidences troublantes. Par quel hasard Ganin, dans *Marie* se trouve-t-il dans la même pension qu'Alfyorov et devient-il son confident le plus intime ? Qu'est-ce qui a pu amener Frank, dans le premier chapitre de *Roi, Dame, Valet*, à s'installer dans le même compartiment que son oncle et sa tante qu'il ne connaît pas encore ? Nabokov a multiplié ainsi ces coïncidences dans tous ses romans. On peut dire que *La vraie vie de Sebastian Knight* est construit en bonne partie sur ce principe : les mésaventures de Sebastian, le romancier, se retrouvent dans ses romans, et se reproduisent une à une dans la vie du narrateur. L'exemple le plus frappant est le suivant : Sebastian a voulu un jour se rendre en pèlerinage dans un village du sud de la France où est morte sa mère ; il a médité longuement dans ce lieu, avec le sentiment de communier intensément avec l'âme de la morte. Peu de temps après, on lui apprend par hasard qu'il s'est trompé de village. V, le narrateur, fera une semblable expérience : il rentrera dans une chambre d'hôpital qui n'est pas éclairée et où

son demi-frère est censé reposer paisiblement ; pour la première fois de sa vie, il a l'impression de dialoguer avec lui, dans le silence de cette chambre. Avant de quitter l'hôpital, on lui révèle qu'il y a eu erreur, qu'on l'a envoyé dans la chambre d'un certain Kegan, et que son demi-frère est mort la veille.

La plupart de ces coïncidences, on le voit, touchent à des événements très importants dans la vie des personnages : le souvenir d'un amour passionné, l'inauguration d'une vie nouvelle, la rencontre toujours manquée avec la mort. Chaque fois, le lecteur est amené à se dire : c'est trop beau pour être vrai ! Certes, comme s'est plu à le faire remarquer Nabokov, la vie réserve de semblables surprises ; mais, depuis le théâtre de Marivaux et, ensuite, le roman à cent sous, on sait que de telles coïncidences ne peuvent, ne doivent plus se produire dans une œuvre littéraire sérieuse, ambitieuse. Dans la comédie, le procédé est un des ressorts privilégiés du rire, l'indice certain que tout cela n'est pas à prendre au sérieux. Le deux ex machina de la tragédie, par contre, oblige souvent le spectateur à deviner, derrière les acteurs, un personnage mystérieux qui préside au déroulement du récit, un être supérieur qui dicterait le cours de la vie et de l'histoire. Dans les deux cas, il y a contestation du niveau manifeste, premier du spectacle : on nous demande de voir autre chose que ce que nous croyons voir. La technique de la coïncidence forcée, dans le roman nabokovien, aboutit au même résultat : elle nous amène à nous couper de l'illusion réaliste que semblait vouloir susciter jusque-là le roman ; elle nous conduit à fantasmer le marionnettiste qui a ménagé cette surprise.

Parfois, Nabokov s'amuse à reconstituer le jeu du hasard et du destin qui a conduit à de telles coïncidences. Ainsi, tout le roman de Sebastian Knight intitulé *Succès* consiste en une quête acharnée de l'auteur pour découvrir où a bifurqué le destin qui a permis à Perceval de rencontrer la femme qu'il aime :

> L'auteur se donne pour tâche de découvrir les coordonnées qui aboutissent à cet énoncé. Et il fait appel à toute la magie et la puissance de son art pour dévoiler de quelle manière au juste deux lignes de vie sont venues à se croiser — le livre tout entier est en fait un splendide pari sur les rapports de cause à effet, ou si vous préférez, un coup de sonde dans le mystère étiologique des conjonctures aléatoires (37).

L'entreprise est difficile à mener à bien, car aucun projet d'ensemble ne paraît s'imposer. C'est le hasard le plus vulgaire, le plus gratuit qui a motivé cette rencontre. Nabokov

(37) *La vraie vie de Sebastian Knight* (Gallimard, 1962), p. 130.

croit trouver dans cette merveilleuse gratuité quelque chose de foncièrement artistique : « ... le destin est bien trop persévérant pour se laisser décourager par un échec. Il parvient à ses fins, et par de si subtiles machinations qu'on n'entend même pas un déclic quand finalement les deux personnes sont mises en contact » (38). Ce roman (totalement fictif lui aussi : nous n'en lisons que le résumé fourni par V) donne un nouvel éclairage à toutes ces coïncidences qui pullulent dans le roman nabokovien. Il laisse entendre clairement que, pour l'auteur, le beau est toujours gratuit, immotivé. Tant que le vraisemblable dicte sa loi aux personnages et aux événements, nous sommes dans le domaine de l'histoire, de la représentation ; l'écrivain n'est pas libre de dire n'importe quoi, il sent peser sur lui la censure du bon sens. Par contre, la coïncidence artistiquement aménagée nous comble de ravissement en nous indiquant que nous ne sommes décidément plus dans un univers connu, dans la logique événementielle. C'est la magie qui, désormais, donne forme aux représentations, au récit. Les coïncidences donnent donc une portée nouvelle au texte romanesque : elles lui enlèvent sa dimension communicative et l'investissent d'une efficacité productive, performative (39). Le texte ne cherche plus à représenter une histoire vraie au vraisemblable, il s'ingénie à produire de l'inédit.

Ces coïncidences, ce hasard, nous rappellent évidemment que Nabokov a toujours eu la passion du jeu. Pourtant, le jeu qu'il pratiquait avec le plus de virtuosité n'était pas un jeu de hasard (*alea*, dans la terminologie de Caillois) (40) mais de compétition (*agôn*), les échecs. Ce qu'il cherchait avant tout c'était à se battre à armes égales contre un adversaire présent ou absent. Dans plusieurs de ses romans, il a mis en place la stratégie du jeu de compétition : c'est le cas dans *Lolita*, notamment, où le narrateur lutte obstinément contre son lecteur pour ne pas trahir l'intrigue Quilty qui court d'un bout à l'autre de son récit. Le narrateur de *La méprise* demande au lecteur d'enquêter sur les faits et gestes du protagoniste (toujours lui-même) afin de découvrir avant lui l'indice qui a permis à la police d'identifier la victime du crime. A la fin de *Le don*, Nabokov jette un défi à son lecteur : il fait circuler devant lui plusieurs clés de l'appartement où Zina et Fédor ont l'intention de

(38) *Ibid.*, p. 132.

(39) Terme créé par John Austin. L'énoncé performatif « a sa fonction à lui, il sert à effectuer une action. Formuler un tel énoncé, *c'est* effectuer l'action action, peut-être, qu'on ne pourrait guère accomplir, au moins avec une telle précision, d'aucune autre façon. » Cité par Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale* (Gallimard, 1966), p. 269.

(40) Roger Caillois, *Les jeux et les hommes* (Gallimard, 1967), pp. 50-55.

passer leur nuit de noces et conclut le récit de la manière suivante : « Est-ce que vraiment cela va arriver ce soir ? Est-ce que vraiment cela va arriver maintenant ? Le poids et la menace de la félicité » (41). Ces phrases sont censées reproduire les réflexions des deux partenaires, simuler leur trouble. En fait, il s'agit de véritables questions posées par l'auteur à son lecteur : vont-ils oui ou non vivre leur nuit de noces ? La réponse est non : ni l'un ni l'autre ne possède la clé de l'appartement. Si le lecteur a été assez attentif à toutes ces manipulations de clés, il saura que Zina et Fédor se sont tous les deux débarrassés des clés qu'ils avaient, et comptent l'un sur l'autre pour ouvrir la porte de l'appartement. Cette technique rappelle beaucoup celle utilisée par Hitchcock dans *Dial M for Murder :* dans les deux cas, il s'agit de faire apparaître et disparaître plusieurs fois des clés devant les yeux ou l'imagnaire du spectateur ou du lecteur, afin d'amener celui-ci à perdre la trace de chacune d'elles. En testant de la sorte l'attention, la perspicacité de son lecteur, en metant en place une stratégie du jeu de compétition, Nabokov implique personnellement le lecteur comme adversaire dans son propre récit, l'oblige à se défendre ; si je ne résous pas l'énigme, je devinerai toujours le sourire narquois de l'auteur derrière la page, et le texte continuera de me défier, de me poser problème. Je ne l'aurai pas épuisé. Ainsi, le texte acquiert une profondeur que nous ne soupçonnions pas auparavant : c'est toujours la valise à n + 1 fonds.

Le hasard peut d'ailleurs se combiner subtilement avec la compétition ; c'est même toujours lui qui l'emporte. Ainsi, dans *Roi, Dame, Valet,* Martha et Frank essaient obstinément de faire disparaître Dreyer, le mari gênant ; ils s'arrangent pour lui faire faire une promenade en barque, dans le but de le jeter par-dessus bord (il ne sait pas nager). Mais juste au moment où Martha va déclencher le processus, Dreyer leur apprend négligemment qu'il est sur le point de gagner cent mille dollars ; il ne manque plus que sa signature. Martha, qui compte bien hériter de la fortune de son mari, décide de remettre à plus tard l'exécution, afin d'accroître son pécule. Malheureusement pour elle, l'occasion ne se présentera plus : en rentrant de cette promenade pendant laquelle elle a pris froid, elle tombe malade et meurt peu de temps après. Dreyer a donc remporté une partie dont il ignorait l'existence même, et donc aussi l'enjeu, en prononçant au bon moment la parole magique qui seule était de nature à brouiller les cartes, à faire bafouiller le destin. Le conflit n'est pas ici entre l'auteur et le lecteur mais entre les personnages eux-mêmes ; l'effet n'est donc pas le

(41) *Le don,* p. 405.

même que dans les passages évoqués plus haut. L'anecdote réussit pourtant à donner au texte une étonnante autonomie : Dreyer sauve sa peau sans le savoir, il est son propre deus ex machina. Il ne saura jamais à quel danger il a échappé : il n'est donc qu'un participant naïf, comme l'étaient Fédor et Zina dans *Le don.* Frank se trouve mis à la place du lecteur, avec cette différence cependant qu'il n'est pas un simple observateur mais un acteur personnellement impliqué dans l'histoire.

Les coïncidences et hasards décrits jusqu'ici ne constituent pas individuellement des violations de la normalité ; c'est leur récurrence qui est étrange, inadmissible. Il existe aussi, dans le roman nabokovien, des événements inexplicables, insensés, qui semblent relever du fantastique ou de la science fiction. C'est le cas en particulier dans *Invitation au supplice.* Cincinnatus a été jeté en prison et condamné à mort parce qu'il était doué d'un extraordinaire pouvoir de clairvoyance, parce qu'il était poète. C'est donc un personnage inhabituel, incompréhensible, qui refuse d'aligner son comportement sur la norme et de se plier à la loi. Dans sa prison, il se produit un certain nombre d'événements étranges : la petite fille du geôlier lui rend visite régulièrement et l'aide une fois à s'échapper. On le laisse percer un tunnel pour aller rejoindre celui qui frappe contre le mur depuis des jours ; lorsqu'il arrive au but, il retrouve son étrange compagnon de détention M'sieur Pierre (dont on apprendra plus tard qu'il s'agit du bourreau), ainsi que le geôlier qui l'attendait. Pendant les jours suivants, on permettra à M'sieur Pierre de venir le distraire avec des pantomines ridicules. Un matin, toute sa famille débarque dans sa cellule, avec armes et bagages :

> Pendant ce temps continuaient à affluer meubles, ustensiles de ménage, et même certains pans de murs. Une large armoire à glace rutilait, apparue avec ce qu'elle réfléchissait personnellement (à savoir : un petit coin de la chambre à coucher conjugale — une raie de soleil sur le plancher, un gant tombé à terre et une porte ouverte sur le fond). On voitura un petit vélocipède lugubre, nanti de complications orthopédiques (42).

L'atmosphère est franchement surréaliste : manifestement, tous ces objets ne peuvent pas tenir dans la cellule et le miroir ne saurait avoir la mémoire des images puisqu'il est aveugle. La veille de son exécution (en fait, celle-ci sera remise à plus tard), Cincinnatus est invité par les notables de la ville à une

(42) *Invitation au supplice* (Gallimard, 1960), pp. 109-110.

grande soirée en son honneur... Tous ces événements violent les règles de la vraisemblance : l'univers où ils pourraient se produire de manière « naturelle » n'est certainement pas le nôtre. La seule chose qui soit vraisemblable, en définitive, c'est la torture à laquelle on soumet impitoyablement le prisonnier. Nabokov a traité le problème par l'absurde : au lieu de dénoncer ouvertement le fascisme et le totalitarisme en général, il a essayé de reconstruire un univers surréel où les pires tortures posséderaient un certain degré de vraisemblance. En fait, il a placé là encore le discours en position délicate, puisque le consensus sur lequel celui-ci devrait se fonder reste toujours à établir. Cincinnatus partage d'une certaine manière le sort de Socrate (sa mère était d'ailleurs aussi accoucheuse). Pour Nabokov, la violence a toujours été un abominable scandale : jamais il n'a pu comprendre ce qui la motivait. Dans ce roman, il a inventé une sorte de maïeutique pour révéler au grand jour les présupposés du discours totalitaire et le fonctionnement de ce discours. Il n'en a pas fait un problème politique, cependant, mais un problème poétique : il s'est efforcé avant tout de reconstruire un discours inédit, impossible. A la fin, il renvoie ces teneurs de discours dans les oubliettes de l'imaginaire : la scène se décompose, Cincinnatus quitte crânement l'échafaud et laisse pantois ses bourreaux : « Cicinnatus s'en alla parmi la poussière et les choses déchues et les toiles frémissantes, se dirigeant du côté où (il le savait d'après les voix), se tenaient des êtres semblables à lui (43). L'auteur semble se frotter les yeux comme au sortir d'un mauvais rêve ; jamais, peut-être, il n'avait autant flirté avec la folie.

Ces phénomènes étranges remettent en question le statut du discours romanesque ; ils l'allègent des nombreuses contraintes que font peser sur lui nos représentations traditionnelles et suscitent, dans notre imaginaire, des fantasmes puissants. Ils nous dépaysent, nous invitent à succomber à la fascination du texte et, partant, à évacuer toute la part didactique ou référentielle qui semble affleurer un peu partout. C'est le même effet que produisent, dans *Ada*, les multiples anomalies physiques (le téléphone utilise comme canal le service d'eau ou le chauffage central), géographiques (Anti-Terra ne ressemble que très peu à notre planète), historiques (cette planète n'a manifestement pas connu les secousses qui ont agité la nôtre). Elles donnent à ce roman la dimension du merveilleux. La censure ne peut désormais plus s'exercer puisque les personnages ne sont pas soumis aux mêmes contraintes ni aux mêmes responsabilités que nous. Ils ne sont plus des transfuges de notre réalité ; ce sont des

(43) *Ibid.*, p. 267.

constructions surréalistes qui ne peuvent exister que dans notre imaginaire. Nos résistances diminuent, et il nous devient possible de jouir du texte de manière plus totale, moins réservée.

Ce problème de la censure a beaucoup préoccupé Nabokov. Pour lui, la censure morale n'était que l'aspect le plus évident d'une censure généralisée ; l'individu est souvent incapable de cultiver le plaisir physique ou artistique parce qu'il craint de sortir de la norme et ne peut assumer pleinement son désir, avec tous les risques que cela comporte. *Lolita* marque à cet égard une étape capitale, non seulement dans l'œuvre nabokovienne, mais aussi dans la littérature occidentale. Ici, Nabokov n'a pas présenté des personnages ou des phénomènes anormaux : Humbert et Lolita ont beau être pervers, ils appartiennent totalement à notre univers ; d'ailleurs, si le mot « nymphette », que Nabokov empruntait à Ronsard, a connu un tel succès dans la langue anglaise et est entré dans le dictionnaire grâce à ce roman, c'est parce qu'il répondait à un besoin lexical réel. Le mythe existait déjà mais il n'avait pas encore de nom. Peut-être parlera-t-on plus tard d'un complexe de Lolita comme on parle du complexe d'Œdipe ! Pourtant ce roman a fait scandale et continue de représenter, dans l'imagination populaire (et parfois aussi dans la conscience universitaire !), l'archétype du roman pornographique. Ce syndrome pose problème. Certes, l'anormalité sexuelle (l'adultère dans un autre siècle) a toujours été un objet de scandale ; chaque époque a refusé de voir le côté exemplaire de certaines histoires troublantes comme *Madame Bovary* par exemple. La société croyait s'être installée dans un confort moral absolu, et voilà qu'elle se voyait contrainte de prendre en compte une déviance qui, tant qu'elle n'était pas décrite et nommée, paraissait une exception, une anomalie de la nature contre laquelle pouvait s'exercer la répression. Le livre scandaleux oblige toujours le groupe social à accepter en son sein une catégorie de gens qui auparavant étaient exclus en raison de leur anormalité. Un nouveau consensus parvient toujours à s'établir au bout d'un certain temps.

Lolita oblige à de semblables remises en question, mais il va encore plus loin : il célèbre la perversion en des termes qui semblent inacceptables. Flaubert, lorsqu'il analyse l'adultère de la femme, ne cherche pas à en faire le panégyrique ; il s'efforce plutôt de décrire la détresse morale et sentimentale d'Emma. Lawrence n'invite pas les femmes mal mariées à coucher avec des garçons de ferme ou des garde-chasse : il étudie la frustration sexuelle de Lady Chatterley et montre jusqu'où peut conduire une certaine liberté de mœurs. Ni Lawrence, ni

Flaubert ne semblent apporter véritablement leur caution aux comportements de leurs personnages « pervers ». Ce ne sont d'ailleurs pas les protagonistes eux-mêmes qui racontent l'histoire. Nabokov, par contre, a donné la parole au « pervers », comme Gide dans *L'Immoraliste ;* certes, il a pris un semblant de précaution dans l'avant-propos de John Ray (Gide avait fait la même chose), mais on ne peut dire que cela constitue de sa part une condamnation du héros, bien au contraire puisque toute cette introduction est essentiellement ironique. D'un bout à l'autre du roman, Humbert donne sa perversité en spectacle, comme s'il n'avait absolument aucun principe moral et craignait seulement les châtiments que la société toujours répressive pourrait lui imposer. Il n'essaie même pas de se disculper dans cette plaidoirie : il sollicite seulement l'indulgence de ses juges : « Voici, Mesdames et Messieurs les jurés, la première pièce à conviction : cela même que convoitaient les séraphins de Poe, les séraphins ignorants aux ailes altières et au cœur simpliste. Voyez cet entrelacs d'épines » (44). Il ne plaide pas les circonstances atténuantes ; il avoue seulement avoir eu des désirs tyranniques auxquels il a fini par succomber lorsqu'il a trouvé enfin en Lolita une partenaire consentante, aussi perverse que lui à certains égards. Par la suite, lorsqu'il perd sa nymphette, il se met à composer de la poésie pour dire sa détresse, avouer son désir frustré : « Perdue : Dolorès Haze. Signalement : /Bouche " écarlate ", cheveux " noisette " » (45). C'est une première mise en écriture de son expérience. Le livre que nous sommes en train de lire en est une seconde : il ne fournit pas seulement le récit d'une aventure révolue, mais raconte l'histoire d'un texte poétique captivant, ensorcellant, comme le dit Humbert à la fin du livre :

> ... il était indispensable que H. H. subsiste deux ou trois mois de plus afin qu'il te fasse vivre à jamais dans l'esprit des générations futures. Ainsi subsistent les aurochs et les anges, tel est le secret des pigments immuables, tels sont les sonnets prophétiques, tel est le refuge de l'art. Et c'est la seule immortalité que je puisse partager avec toi, oh, ma Lolita (46).

L'histoire réelle n'a plus d'importance, ce qui compte c'est la merveilleuse œuvre d'art qu'elle a suscitée. La Lolita du titre n'est donc pas l'impudente gamine gavée de bonbons et de

(44) *Lolita* (*Gallimard*, 1959), p. 13.
(45) *Ibid.*, p. 296.
(46) *Ibid.*, p. 357.

coca-cola, bourrée de caprices, qui a séduit Humbert, c'est la créature mythique inventée par l'écriture désirante de Humbert et qui surgit dès la première page du livre dans un merveilleux poème en prose qui supporte mal la traduction :

> Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo - lee - ta : the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta (47).

Ce roman porte en définitive sur la fonction poétique du désir. Le public a cru que Nabokov voulait faire le panégyrique de Humbert ; il n'en est rien puisqu'il a qualifié celui-ci de « scélérat névrosé » (48) en le comparant à Hermann, le héros de *La méprise*. Il est vrai qu'il ajoute aussitôt : « Cependant il y a au Paradis une allée verdoyante où Humbert est autorisé à se promener au crépuscule une fois l'an ». Il semble donc avoir quelque indulgence à son égard, sans doute parce qu'il était poète avant tout.

Ce roman ne mérite donc certainement pas la déplorable réputation qu'on lui a faite. Il n'est pas pornographique au sens où l'on peut qualifier *Fanny Hill* ou *My Secret Life* de pornographiques. D'ailleurs, les passages scabreux sont relativement rares. Les scènes les plus érotiques (dans l'histoire) ne sont jamais décrites (dans le texte). Nabokov a eu le malheur de violer un vieux tabou et d'afficher cette violation sur un arrière-plan référentiel parfaitement reconnaissable, l'Amérique de l'après-guerre. On ne le lui a pas encore tout à fait pardonné. Les critiques ont souvent eu peur de se salir en parlant de ce roman ; ils ont vanté la beauté de l'écriture mais se sont bien gardés de trop parler de l'histoire elle-même, sauf exception. Reconnaître que l'on puisse aimer ce roman, c'est admettre son propre désir, et cela peut être gênant. Nabokov a posé là un problème important : il a montré au lecteur de romans que ce qui l'attirait toujours dans un texte c'était cela même qui pouvait satisfaire son désir. Le jeu rhétorique a longtemps permis de repousser cette brutale prise de conscience ; ici, il disparaît. Un sujet avoue son désir et nous pousse insidieusement, par la séduction de son écriture, à aller à sa rencontre. Si Humbert n'avait pas écrit le texte, il n'y aurait pas eu de scandale peut-être : *Ada* est à bien des égards plus érotique que *Lolita*,

(47) *The Annotated Lolita*, p. 11. « Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme. Lo-li-ta : le bout de la langue fait trois petits bonds le long du palais pour venir, à trois, cogner contre les dents. Lo. Li. Ta. » *Lolita* (Gallimard), p. 13.

(48) *Despair* (Pocket Books, 1968), p. IX.

mais la narration n'est pas assumée (du moins au début, dans les moments les plus érotiques) par le ou les pervers. Par ailleurs, le cadre référentiel est difficilement identiable. Nabokov a donc rompu délibérément avec une vieille tradtion où le désir n'était évoqué que par métaphore ou allégorie : dans ce roman, il a démontré, de manière magistrale, que l'écriture était intimement liée au désir (désir d'écrire, désir de lire, de jouir). Il nous a privé de notre naïveté protectrice, des faux-semblants, des écrans, et nous a obligés à reconnaître (nous, surtout les intellectuels) ce qui toujours nous a gênés. On comprend alors qu'il ait provoqué de telles réactions, déclenché de si violentes passions chez les plus refoulés, et précipité contre lui l'habituel processus répressif.

L'anomalie, l'anormalité provoquent donc toujours, dans le roman nabokovien une remise en question du consensus (au niveau des présupposés et des représentations) sur lequel se bâtit notre discours. Nabokov ne cherche pas délibérément à choquer ; il s'efforce plutôt, par tous les moyens de son extraordinaire écriture, de mettre le discours en position difficile afin de mieux en faire l'autopsie et, partant, de produire des objets littéraires entièrement nouveaux, foncièrement poétiques. Car le poétique surgit toujours du no man's land utopique que n'a encore jamais effleuré le langage, ce lieu mythique, situé quelque part entre le langage et le corps, vers lequel tend l'homme éperdument.

4. *L'intertextualité*

Le référent n'affleure pas seulement dans le cadre romanesque et dans les personnages. Il se retrouve aussi dans une multitude de détails, présents notamment dans les descriptions, dans l'imagerie, etc. Chez Nabokov, il est indéniablement présent dans les nombreux passages qui se réfèrent aux lépidoptères, par exemple. Il serait trop long d'examiner en détail tous ces points d'émergence. Je vais me contenter, pour terminer ce chapitre, d'étudier l'intertexte, c'est-à-dire le croisement, au cœur même du texte romanesque, de textes étrangers, déjà établis et reconnus, les allusions et les citations littéraires par exemple. La notion d'intertextualité, introduite par Bakhtine, a été étudiée en France par Julia Kristeva et Roland Barthes, notamment. Selon Julia Kristeva, ces références intertextuelles constituent, en marge de l'œuvre, un espace de référence spécifique, et témoignent de ce que « l'énoncé poétique est un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans

notre ensemble » (49). Par le balisage qu'elles opèrent, les références littéraires contenues dans un roman découpent dans le capital littéraire de la race un espace particulier dont il semblerait que l'on puisse faire un référent original.

Avant d'aller plus loin, certaines distinctions s'imposent. Evoquer les campagnes napoléoniennes dans un roman moderne ou parler de la guerre Picrocholine, ce n'est pas nécessairement faire la même chose. Dans les deux cas, on reconnaît implicitement l'existence d'un élément pré-textuel, qu'il s'agisse d'un événement réel ou d'un événement fictif, inventé dans une œuvre littéraire. Cependant, la référence ne se situe pas au même niveau : dans le cas des guerres napoléoniennes, c'est l'événement historique que l'on désigne comme référent, dans celui de la guerre Picrocholine, au contraire, c'est le livre. On a le droit, ayant étudié l'histoire, de se faire toutes sortes d'opinions sur l'épopée napoléonienne, car l'événement a eu lieu historiquement et ne saurait être cerné complètement par aucun discours. Cette impossibilité provient de la « différence » entre l'événement historique et le discours de l'historien. Par contre, nous devons toute notre connaissance de la guerre Picrocholine à l'écriture de Rabelais ; il n'y a donc plus de différence originelle entre événement et discours, celui-ci ayant inventé celui-là. Notre représentation spécifique de l'événement est irrémédiablement soumise à la loi du discours de Rabelais, ce qui n'empêche pas, bien évidemment, chacun de nous d'élaborer sa propre représentation imaginaire de l'événement fictif, car aucun discours, fût-il aussi autoritaire que celui de Nabokov, ne peut prétendre imposer sa loi, ses représentations à l'ensemble de ses récepteurs. Il y a là une bienheureuse impossibilité dont nous apprécions la valeur depuis la déchéance du logos absolu.

L'intertextualité est donc un moyen efficace pour déplacer la problématique de la référence, pour faire, par exemple, que le texte romanesque ne se branche plus immédiatement sur l'événement réel ou imaginaire, mais sur un autre texte déjà établi. Nabokov est peut-être un des expérimentateurs les plus audacieux dans ce domaine. Au début de sa période russe, il s'est contenté d'allusions littéraires plutôt accidentelles. Dès *La méprise*, cependant, il convoquait massivement le genre romanesque tout entier, comme par exemple au début du chapitre 3 : « Comment allons-nous commencer ce chapitre ? Je présente un choix de plusieurs variantes. Numéro un (volontiers adoptée dans les romans où le récit est fait à la première personne par l'auteur réel ou supposé)... » (50). Ici la référence lit-

(49) *Sémeiotikè* (Seuil, 1969), p. 255.

(50) *La méprise* (Gallimard, 1939), p. 63.

téraire est double : d'une part le texte renvoie à l'abondante catégorie des romans écrits à la première personne par un narrateur homodiégétique, et d'autre part il pastiche les romanciers « indécents », comme Fielding ou Sterne par exemple, qui affichaient de manière humoristique le travail de production romanesque. La première référence est explicite, la seconde implicite. On peut dire que ce roman constitue une sorte d'analyse critique du genre romanesque. Nabokov démonte complaisamment tous les mécanismes énonciatifs utilisés par le passé, tous les clichés ; en somme, il reconstitue en filigrane, à travers son texte, ce qui fait l'essentiel du discours romanesque dans ce qu'il a de conventionnel et de figé. Il montre du doigt la coupure profonde qui existe entre l'édifice rhétorique et l'histoire qu'il investit. Il ne s'arrête pas là ; en écrivant ce roman, il donne un exemple de ce que devrait être, selon lui, la finalité même du genre, à savoir l'effacement de cette coupure. Hermann, en effet, n'est pas un narrateur ordinaire ; c'est un criminel qui tient absolument à échapper à la police. Il croyait avoir commis le crime parfait et avoir soigneusement effacé ses propres traces, les indices possibles et imaginables. Or voilà qu'il échoue lamentablement. Humilié, il se met à écrire son histoire, cherchant, par l'écriture, à faire oublier l'échec de son stratagème. A la fin, lorsque l'intrigue a rejoint la scène de l'écriture, la coupure entre l'écriture et l'histoire se cicatrise. En retraduisant son roman, Nabokov a ajouté deux paragraphes où les réflexions, le délire, l'écriture et la parole vive de Hermann se confondent :

> Si j'ouvrais la fenêtre pour faire un petit discours... « Français ! Ceci est une répétition. Retenez ces gendarmes. Un célèbre acteur de cinéma va bientôt sortir en courant de cette maison. C'est un criminel endurci mais il doit s'échapper... » (51).

Le discours est devenu événement, histoire, bien que l'on ne sache pas si Hermann a effectivement concrétisé son fantasme. Le dispositif rhétorique a disparu ; le roman est événement, il transcende l'histoire au point de l'absorber, de l'anéantir. Il s'agit là d'une révolution littéraire ; il fallait, pour qu'elle se réalise, que Nabokov convoque le roman canonique afin de donner à ce geste toute sa portée. L'intertextualité joue donc un rôle structurel ; alors que, dans le roman traditionnel, c'était la plupart du temps au niveau de l'histoire que se situait le

(51) *Despair*, p. 178.

référent, ici, c'est au niveau de l'écriture. L'intertexte n'est donc pas emprunté, il est repris et surpassé.

Dans *Le don*, l'emprunt est plus manifeste en apparence. C'est toute la littérature russe qui se trouve convoquée à travers le roman, comme le confirme d'ailleurs lui-même Nabokov dans son avant-propos de 1962. Il met en présence les deux courants opposés de la littérature russe, le courant poétique représenté par Pouchkine et Gogol, et le courant didactique représenté par Tchernychevsky. L'intertexte est traité avec moins d'originalité que dans *La méprise :* c'est au contact des meilleurs auteurs que Fédor, le protagoniste, prétend avoir appris à aiguiser sa plume et son sens critique. Chaque chapitre, à l'exclusion du premier où il est surtout question de ses poèmes de jeunesse, et du dernier qui marque l'essor final de l'écrivain mûr, est marqué par l'auteur qui, à tel ou tel moment, a contribué à l'initiation, à l'apprentissage du jeune écrivain. La biographie et le portrait de Tchernychevsky sont avant tout un exercice d'écriture : Fédor tenait à démontrer que son écriture était assez forte et assez belle pour faire taire le personnage, pour le supplanter sur la scène du livre. Pour Nabokov, le romancier n'est pas un historien, c'est un savant praticien de l'écriture (tout comme le poète) ; il peut efficacement affiner sa pratique en entrant en conflit avec l'histoire : c'est ce que cherche à faire Fédor. L'épreuve réussie, l'intertexte absorbé, Fédor va pouvoir passer à un travail plus original.

Pendant sa période russe, Nabokov n'a donc pas utilisé l'intertexte pour afficher son savoir et affirmer son autorité. Il évoluait à l'époque dans un milieu cultivé où il était assez connu pour ne pas avoir à faire la preuve de son érudition. Pourtant, l'intertexte est bien souvent utilisé à cette fin (bien que les écrivains s'en défendent), car on sait quel prestige le savoir livresque confère à un écrivain. Quiconque cite ou évoque les bons auteurs, prétend, par ce geste, les avoir lus et même s'être formé à leur école. Ce procédé crée un lien magique avec tous ceux qui ont lu les bons auteurs ; c'est une façon de dire au public cultivé : nous appartenons tous à la même caste, nous devrions pouvoir nous comprendre, vous devriez donc apprécier mon livre. Une excellence politique pour gagner la sympathie du lecteur et faire vendre son livre. Stratégie légitime, me dira-t-on, car sans ce désir profond de se faire aimer, nul, sans doute, ne se mettrait en peine d'écrire, en tout cas de publier. Cela est vrai, mais les stratégies de conquête, pour être efficaces, doivent être subtilement dissimulées. Le lecteur ne désirera pas le texte si la stratégie utilisée est ouvertement racoleuse. La référence littéraire prestigieuse peut malheureusement faire partie d'une telle stratégie.

Nabokov est sans doute, avec Joyce et Borgès, l'un des auteurs de ce siècle à avoir le plus utilisé l'intertexte, notamment dans *Lolita* et *Ada*. Déjà, un roman comme *Brisure à Senestre* contenait de nombreuses allusions à Shakespeare et une longue discussion sur *Hamlet*, laquelle renvoyait d'ailleurs à la partie d'*Ulysse* intitulée « Charybde et Scylla ». Ces évocations de Shakespeare sont encore très nombreuses dans *Lolita : Hamlet* est mentionné à deux reprises ; sont évoquées également les pièces suivantes : *La mégère apprivoisée, Roméo et Juliette, Le Roi Lear* et *Macbeth* (52). Dans toutes ces allusions, Humbert fait étalage de son grand savoir littéraire ; il montre qu'il a fréquenté assidûment les œuvres de l'écrivain anglophone le plus illustre et qu'il peut donc se permettre d'écrire dans sa langue (il est d'origine francophone). Cependant les allusions à Poe sont encore plus nombreuses : Appel en a identifié vingt (53). Viennent ensuite les allusions à Mérimée, Joyce, et tous les autres. Les références à Poe renvoient pour la plupart au poème « Annabel Lee » et à l'idylle du poète avec sa jeune cousine, Virginia. Les allusions à Mérimée portent essentiellement sur Carmen. Joyce est mentionné surtout pour l'effet de scandale produit par *Ulysse*, en raison de son contenu « obscène ». Tous ces renvois ne sont donc pas de même nature. Chaque écrivain occupe une place particulière et sert à mettre en relief un aspect spécifique, l'amour d'une nymphette, l'effronterie et la légèreté de la bohémienne, la beauté de la langue, l'érotisme et l'obscénité, et on pourrait continuer. En somme, Nabokov s'est servi de tous ces écrivains illustres comme il se serait servi d'un lexique : il a lié tous ces noms par une syntaxe savante, et a pu ainsi effectuer le déboîtement référentiel que rendait difficile le sujet choisi. Ce déboîtement n'a pas été entièrement réussi, comme l'a montré la réaction passionnelle du public à la parution du roman, car la forme autobiographique semblait trop renvoyer à une expérience personnelle de l'auteur. Pour le public de l'époque, le second niveau référentiel introduit par les références littéraires n'a donc pas réussi à faire oublier le premier qui était aussi le plus aisément identifiable.

Le scandale a pourtant réussi à Nabokov ; c'est grâce à ce roman qu'il est devenu célèbre, qu'il a pu être reconnu comme l'un des plus grands stylistes du siècle. Il pouvait ne pas être indifférent, aux yeux du public cultivé, que cette merveilleuse écriture reçoive, au travers des références littéraires, la caution d'aussi grands praticiens de la langue que l'étaient Shakespeare, Poe, ou Joyce. Il devenait soudain plus facile d'oublier l'origine

(52) *Lolita*, pp. 38, 173 ; 221, 282, 306, 348.

(53) *The Annotated Lolita* (McGraw-Hill, 1970), pp. 330-331.

étrangère de Nabokov. Celui-ci a-t-il délibérément utilisé ces grands écrivains comme passeport ? Je ne le pense pas, mais je me permets de faire remarquer l'effet que ces références littéraires ont pu avoir sur un certain public.

Dans *Ada,* l'utilisation de l'intertexte est infiniment plus subtile à mon sens. Il ne s'agit pas d'ériger un second niveau référentiel, la littérature, grâce auquel le premier (une histoire scandaleuse) pourrait être gommé en partie, rendu moins sujet à controverse. On a déjà vu comment Nabokov avait accompli le déboîtement référentiel dans le roman en travaillant la *deixis ;* il n'avait donc pas besoin de la référence littéraire prestigieuse pour réussir cette prouesse. Le problème posé est d'abord celui de la production littéraire et de ses représentations. Dans *Lolita,* c'est la représentation de la nymphette dans l'imaginaire et l'écriture de Humbert qui occupe la première place, ce qui fait que l'écriture conserve malgré tout sa fonction rhétorique puisqu'elle doit, comme à l'époque romantique, demeurer fidèle à la représentation imaginaire. Dans *Ada,* cette représentation imaginaire est rendue très problématique en raison du déboîtement référentiel initial (nous sommes dans un univers de science fiction, pour ainsi dire), et de l'intense brouillage énonciatif. Il ne s'agit donc pas d'une histoire réfléchie par un imaginaire, mais d'une aventure poétique avant tout. L'ouverture est éloquente à cet égard :

> « Toutes les familles heureuses sont plus ou moins différentes, toutes les familles malheureuses se ressemblent plus ou moins. » Cette déclaration placée par un grand auteur russe en tête d'un célèbre roman (*Anna Arkadiévitch Karenina,* transfiguré en anglais par R. G. Stonelower, Mount Tabor Press, 1880) n'a qu'un rapport fort éloigné avec le récit auquel nous convions notre lecteur... (54).

Dans cette citation renversée, Nabokov n'évoque pas une sagesse ancestrale dont l'aphorisme de Tolstoï fournirait la formulation la plus parfaite, il affiche d'abord son projet sacrilège de remanier la littérature, d'échapper à la loi qu'elle impose à sa propre écriture ; il annonce son intention de réaliser un texte poétique que ne soutient pas l'univers référentiel mais que crée de toutes pièces le langage qu'il s'est accaparé ou qu'il a inventé. Ce n'est pas un hasard, d'ailleurs, si, en commençant ce roman, il pastiche Tolstoï : à travers lui, c'est tout le genre romanesque

(54) *Ada* (Fayard), p. 3.

qui se trouve convoqué. Par la suite, ce genre sera maintes fois évoqué au détour du texte :

> Notre naturaliste local, le docteur Krolik, auquel tu as fait allusion, Van, comme aurait pu le faire Jane Austen pour la rapidité du récit informatif (vous vous souvenez de Brown, n'est-ce pas, Smith ?)... (55).
> ...au fond d'un « cabinet reculé » (un écrivain français d'un siècle révolu aurait désigné sous ce nom mystérieux le local minuscule dans lequel le hasard avait réuni la trompette cassée d'un clown oublié, le cerceau de son caniche acrobate et nombre de petits pots poussiéreux remplis d'onguents de diverses couleurs), s'était employé à séduire la sylphide, entre deux scènes (chapitre III et IV du roman martyr) (56).

Ces quelques spécimens donnent une idée de ce que sont la plupart de ces références au genre romanesque. Nabokov savait, pour avoir beaucoup lu et beaucoup écrit, que l'écrivain doit constamment lutter pour ne pas copier ses prédécesseurs, reproduire leurs clichés ; à travers les innombrables allusions littéraires qui foisonnent à toutes les pages, il a mis en scène toute la littérature qu'il connaissait (on attend toujours qu'Appel entreprenne d'annoter ce roman comme il a annoté *Lolita*), désignant du doigt les écrivains auxquels on risquait de le comparer (Chateaubriand, Proust, Borgès, Eliot, Byron, Baudelaire, Joyce, Flaubert) ; façon de dire qu'il se moquait de leur autorité littéraire même s'il admirait souvent leurs œuvres. En somme, au lieu d'utiliser l'intertexte comme un écran entre lui et le référent scabreux, comme dans *Lolita,* il l'a utilisé pour démarquer sa propre écriture, en afficher le caractère inédit et donc poétique. Si le genre romanesque est si souvent évoqué, c'est qu'il est le plus menaçant ; les conventions qui se sont élaborées au cours des siècles sont désormais présentes à l'esprit de tous les lecteurs et imposent des schémas de lecture très contraignants : Nabokov a voulu les révéler au grand jour (comme on le voit dans les deux spécimens cités) pour montrer qu'elles n'avaient plus cours dans son propre texte. *Ada* constitue donc à la fois une gigantesque autopsie du roman et l'un des plus grands romans poétiques avec *Ulysse.* L'intertexte sert ici de générateur au sens où Ricardou entend ce mot ; c'est à partir de lui que jaillit l'écriture poétique du roman.

Dans son dernier roman, *Regarde, regarde les Arlequins !,*

(55) *Ibid.*, p. 7.
(56) *Ibid.*, p. 9.

Nabokov a utilisé de nouveau l'intertexte comme générateur mais, cette fois, au lieu d'emprunter cet intertexte à l'histoire littéraire déjà ancienne, il l'a emprunté à son œuvre personnelle. Ce n'est certes pas la première fois qu'il se nomme ou cite ses propres œuvres dans ses romans : il fait plusieurs apparitions, sous couvert d'anagrammes, dans *Lolita* [Vivian Darkbloom (57)] et *Objets transparents* [Adam von Librikov (58)], sous son nom de plume, Sirin, dans *Ada* (59), sous son prénom et son patronyme, Vladimir Vladimirovitch, dans *Pnine* (60). *Lolita* est mentionné dans *Feu pâle* et dans *Ada ;* Pnine fait une brève apparition dans *Feu pâle ;* un poème de Shade, l'auteur de « Feu pâle » (le poème sans le commentaire), est cité dans *Ada.* C'est après *Lolita* surtout que ces références à l'auteur et à ses œuvres se sont multipliées. Nabokov apparaît bien en compagnie de sa femme dans *Roi, Dame, Valet,* mais dans une scène qui n'existait pas dans l'original russe et que l'auteur a ajoutée en traduisant le texte en anglais.

Ces notations apparaissent un peu comme la signature du peintre au coin de la toile ; elles rappellent au lecteur l'existence des autres livres et lui demandent de ne pas couper ce texte des précédents. En somme, elles contribuent à ériger toute l'œuvre de Nabokov en un grand livre dont le titre pourrait être encore *Nabokov.* Elles nous contraignent à poursuivre plus loin notre lecture en faisant circuler librement les textes entre eux ; elles démontrent que l'œuvre n'est jamais achevée qu'il nous appartient désormais de la poursuivre par notre lecture, puisqu'elles posent l'auteur lui-même en lecteur de ses propres œuvres. Ce changement de perspective enlève également à chaque livre la portée discursive qu'il pouvait avoir, car il implique conjointement trois énonciations différentes : celle de la production première, celle de la lecture de l'auteur, celle de notre propre lecture. Le discours, au sens où j'ai entendu ce mot depuis le début, ne pouvant être que le discours de l'un, on peut dire qu'il y a là désintégration discursive, éparpillement.

Ces notations n'avaient, pour la plupart, qu'une incidence secondaire sur le corps principal du roman. Ce n'est plus le cas dans *Regarde, regarde les Arlequins !,* ce roman-valise où Nabokov exerce un droit de reprise sur toute son œuvre précédente. Pour la première fois (et malheureusement la dernière), Nabokov est entré délibérément dans son propre roman. Le nom du protagoniste, bien qu'il soit tu d'un bout à l'autre, ressemble à s'y

(57) *Lolita,* p. 8.
(58) *Transparent Things* (McGraw-Hill, 1972), p. 75.
(59) *Ada* (Fayard), p. 288.
(60) *Pnine* (Gallimard, 1962), p. 144.

méprendre à celui de l'auteur. Déformé par Yvor, il devient McNab ; oublié par le protagoniste dément, il émerge peu à peu du néant de la manière suivante :

> Oui, j'étais persuadé que mon nom commençait par un *N* et offrait une odieuse ressemblance avec le nom de famille ou le pseudonyme d'un écrivain bulgare, ou babylonien, ou peut-être bételgeusien, apparemment notoire (Notorov ? Non), avec lequel des émigrés sans cervelle de quelque autre galaxie me confondaient constamment ; mais j'étais incapable de dire si c'était quelque chose comme Nebesnyï, ou Nabedrine, on Nablidze (Nablidze ? Drôle). Je préférai ne pas abuser de ma volonté (va-t-en, Naborcroft !)... (60 bis).

On voit très bien où il veut en venir : le protagoniste porte un nom qui ressemble beaucoup à celui de l'écrivain notoire, Nabokov ; c'est peut-être le même.

Par ailleurs, les œuvres qu'il a écrites portent des titres curieusement ressemblants à ceux de Nabokov : *Camera Lucida* à la place de *Camera Obscura* (*Chambre obscure*), *Pawn Takes Queen* pour *King, Queen, Knave* (*Roi, Dame, Valet*), *The Dare* pour *Dar* (titre russe de *Le don*), *See Under Real* pour *The Real Life of Sebastian Knight* (*La vraie vie de Sebastian Knight*), *Dr Olga Repnin* pour *Pnine*, et *Ardis* pour *Ada*. Oksman, l'éditeur distrait, confond constamment les deux œuvres (61). Il est assez pardonnable, car non seulement les titres se ressemblent, mais aussi les intrigues : *Royaume au bord de la mer* raconte une histoire de nymphette tout comme son homologue nabokovien, *Lolita* (62). L'héroïne d'*Ardis* s'appelle aussi Ada ; il est même permis de penser que ce roman est encore plus proche que les précédents de l'œuvre de Nabokov : c'est après l'avoir écrit et tandis que sa future femme est en train de le lire que le narrateur devient fou, voit son identité se désintégrer totalement (63).

On peut donc dire que Nabokov a utilisé ici toute son œuvre antérieure comme intertexte, un peu comme, autrefois, il utilisait Poe ou Shakespeare. Le problème posé est cependant différent car cet intertexte est plus restreint et relève du même auteur que celui qui a composé ce roman. Les autres allusions littéraires n'ont certes pas disparu mais elles sont beaucoup plus rares. On a le sentiment que Nabokov a érigé toute son

(60 bis) *Regarde, regarde les Arlequins !* (Fayard), 1978), p. 320.
(61) *Ibid.*, pp. 129-130.
(62) *Ibid.*, pp. 281-282.
(63) *Ibid.*, pp. 304-305.

œuvre précédente en support référentiel ; ce n'est pas de moi que je parle, semble-t-il nous dire, c'est de toute l'œuvre que j'ai écrite. Ce changement d'objet référentiel dresse un nouvel écran entre nous et le sujet de l'écriture, comme l'avaient fait auparavant les références littéraires. Nabokov essaie d'opposer le sujet dans l'écriture au sujet d'avant l'écriture, et reconnaît qu'il n'y a pas de solution de continuité entre les deux, qu'il n'y a finalement pas de coupure entre objet et sujet dans l'écriture : l'écrivain se construit et s'invente en écrivant ; les objets qu'il crée ne sont faits que d'écriture. L'intertexte ne peut donc plus être considéré comme un pré-texte, un référent pré-textuel ; il appartient complètement au texte qui s'écrit puisqu'aussi bien l'écrivain n'est jamais seul à écrire mais porte nécessairement en lui tous les textes antérieurs. On le voit, la réflexion va dans les deux sens : elle porte à la fois sur la notion même d'intertextualité et sur l'activité romanesque, le tout en rapport avec l'écrivain.

Ce dernier avatar de l'intertextualité nous gêne infiniment plus que les précédents, car nous croyons y lire un signe d'aliénation chez l'auteur qui serait incapable soudain (si ce livre décrivait son trouble personnel !) de faire la différence entre le monde où il a vécu et celui qu'il a créé. Il déplace de manière irrémédiable la problématique discursive en milieu romanesque, car il nous montre que l'écrivain lui-même, dont on pouvait croire qu'il représentait l'ultime référent quelle que soit la nature de l'œuvre, n'a pas le caractère établi, figé que l'on imaginait, et qu'il est toujours la somme de ce qu'il a écrit. C'est d'ailleurs ce que nous reconnaissons implicitement lorsque nous utilisons le nom de l'auteur comme titre à une étude de son œuvre. En rédigeant ce roman étonnant, Nabokov nous a invités à oublier au maximum nos préjugés sur le réel, à concevoir l'œuvre littéraire comme coupée du continuum historique dans lequel elle viendra pourtant toujours prendre place. Il nous a enseigné à rester à la surface du texte, à jouer le jeu textuel sans succomber à l'illusion réaliste ou au mythe des profondeurs. Le roman, tel qu'il est conçu par Nabokov, est un objet artistique muet, tout comme le tableau : il ne parle pas, il ne tient aucun discours. Il ne parle de rien, car il n'y a pas en lui de coupure entre le langage et ce qui n'est pas le langage. C'est un objet qui, au travers du sensé, lié au langage, s'adresse puissamment à notre imagination et, par elle, selon un processus étrange, à nos sens.

Chapitre II

LA CONQUETE DU SILENCE

La reconnaissance du référent n'est qu'un préalable du discours, préalable qui est pris en compte à tous les niveaux du discours par une infinité de signes, par exemple les déictiques. Cependant, « ça peut causer » sans qu'il y ait cette reconnaissance du référent, mais seulement reconnaissance de la langue comme préalable. On peut définir la parole du psychotique comme Benveniste définit la parole en général : c'est « une mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (1). Cette définition est préférable à celle de de Saussure (« La parole est au contraire [de la langue] un acte individuel de *volonté* et *d'intelligence* ») (2) qui, elle, ne serait peut-être pas applicable aux actes de parole des psychotiques. Ces deux définitions ne semblent pas porter en fait sur le même sens du mot parole qui, pour le dictionnaire, désigne à la fois « la faculté de communiquer la pensée par un système de sons articulés » (cf. la définition de de Saussure) et l' « élément simple du langage articulé » (définition de Benveniste). Le mot discours a lui aussi été victime d'une pareille confusion : pour Benveniste, il signifie « tout énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (3) ; c'est donc le processus de production de l'énoncé. Pour Harris, par contre, tout énoncé de longueur supérieure à la phrase est un discours ; c'est donc une chaîne qui supporte un message (4). Ces deux acceptions du mot discours font écho aux deux définitions du mot parole citées plus haut ; on remar-

(1) « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages* 17 (1970), p. 12.

(2) *Cours* (Payot, 1969), p. 30.

(3) *Problèmes de linguistique générale* (Gallimard, 1966), p. 242.

(4) Voir à ce sujet Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours* (Hachette, 1976), pp. 65-77.

que dans les deux cas que le discours, pour mériter ce nom, doit avoir une certaine cohérence sans laquelle la communication ne pourrait pas s'exercer. La fonction *essentielle* du discours est de permettre la communication.

Benveniste est allé encore plus loin en déclarant que le discours « c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent les tours et les fins » (5). Le roman ne figure pas dans la liste qui fait suite à cette déclaration, mais on ne voit pas pourquoi il ne trouverait pas sa place aux côtés des « correspondances, mémoires... ». Benveniste ne s'en explique pas, mais on peut penser que, selon lui, le roman n'est pas un discours parce qu'il n'a pas pour fonction première de communiquer un message ; on ne voit pas se profiler derrière lui un sujet qui ferait siennes toutes les paroles émises et qui chercherait à les transmettre à un interlocuteur. Il s'est d'ailleurs rendu compte plus tard de la nécessité de « distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite. Celle-ci se meut sur deux plans : l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer » (6). Mais ce n'est qu'un aspect des choses : le discours est oral à l'origine et par nature, il suppose une co-présence du locuteur et de son récepteur. La psychanalyse, en s'emparant de ce mot, en a modifié le sens ; pour elle, le discours est d'abord le véhicule de l'inconscient du sujet lequel inconscient n'est repérable que par l'autre. Comme dit Vincent Descombes « n'est *dit* que ce qui est *entendu* », ce qui implique qu' « il y aura de l'inconsciemment dit par l'un s'il y a du consciemment entendu par l'autre au-delà de ce que le sujet entend lui-même » (7). Le discours, pour être discours plein, doit donc être simultanément dit et entendu. L'écrit et, à plus forte raison, le roman, ne peut donc jamais être à proprement parler un discours. Pourtant, paradoxalement, le genre romanesque a émergé des autres formes narratives le jour où il s'est mis en demeure de simuler le discours vrai. N'a-t-il pas débuté dans sa forme épistolaire ? (8) Son réalisme croissant, jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, est allé de pair avec une recherche didactique obstinée : le roman devait être utilitaire, du moins aux yeux de la classe sociale et politique qui le faisait vivre. Les romanciers se sont ingéniés à travailler le discours romanesque pour qu'il soit plus près de la réalité, plus proche d'un discours vraisemblable.

Nabokov, plus que d'autres, s'est installé dans ce paradoxe :

(5) *Problèmes de linguistique générale*, p. 242.

(6) « L'appareil fomel de l'énonciation », p. 18.

(7) *L'inconscient malgré lui* (Minuit, 1977), p. 83.

(8) Je me permets ici de renvoyer à mon article « Les discours du roman », *TREMA* No 2, (1977), pp. 19-33.

il a multiplié les discours en leur donnant l'apparence du vrai ; en même temps, il s'est amusé de manière quasi perverse, à les contester. De plus, il a fait entrer ces discours dans l'économie du récit, instaurant des conflits entre les diverses instances du texte. Il a élaboré, souvent à distance, une multitude d'histoires parallèles que semble ne supporter aucun discours et qui paraissent surgir par enchantement de la pratique de lecture. Enfin, il a fait dialoguer entre eux des textes étrangers, parfois antagonistes comme dans *Feu pâle*, tout en donnant l'illusion de se tenir à l'écart du débat.

1. *Les discours limites*

Traditionnellement, dans le roman, on a cru pouvoir distinguer l'histoire à raconter du discours qui la véhiculait, même s'il a fallu reconnaître, comme chez Sterne, que la coupure n'était pas très nette. Le « style », comme on disait, avait pour fonction de rendre l'histoire plus agréable, mais c'était l'histoire qui importait plus que tout. Depuis Flaubert, notamment, cette coupure n'a cessé de se cicatriser ; certaines formes stylistiques, comme le style indirect libre ou le monologue intérieur, qui semblaient devoir servir la cause réaliste (et, partant, approfondir la coupure), ont servi en fait à brouiller les instances narratives et à redonner au texte, chez Nabokov surtout, une solidité, une dureté, une présence quasi plastique.

Le monologue intérieur, même chez Joyce, est censé représenter le flux d'impressions et d'images qui circule dans l'imagination et la pensée du sujet. C'est donc, en principe, une technique qui vise à simuler un réel difficilement accessible, comme on le voit par exemple dans ce passage d'*Ulysse :*

> Un de ces types en auraient tôt fait de vous. Suceraient jusqu'à l'os n'importe quoi. Une viande comme une autre pour eux. Un cadavre c'est de la viande avariée. Oui, et le fromage ? Cadavre du lait. J'ai lu dans *Voyages en Chine* que les Chinois disent que le blanc pue comme un cadavre. Mieux vaut l'incinération. Curés absolument contre (9).

Il s'agit là d'un monologue intérieur typique : les phrases se succèdent sans être fortement liées entre elles, tant sur le plan syntaxique que sur le plan sémantique, comme si l'on

(9) *Ulysses* (Penguin, 1969), p. 116.

voyait défiler devant nous une série de diapositives prises un peu partout et ne se rapportant pas au même sujet. Dans le monologue intérieur, le travail de composition se dissimule : peu ou pas de connecteurs diaphoriques (10), ellipse fréquente du verbe. Les mots qui assurent la cohérence du discours sont donc absents comme si nous avions affaire à un non-discours.

Chez Nabokov, le monologue intérieur est infiniment plus complexe et s'accompagne toujours de multiples déboîtements énonciatifs, comme dans le passage suivant, tiré de *Brisure à Senestre :*

> Ils ont trouvé le levier. La nuit du 21, Adam Krug est arrêté. Il ne s'y attendait pas parce qu'il n'avait pas cru qu'ils trouveraient le levier. En fait, savait-il qu'il en existait un ? Et maintenant continuons et fions-nous à la logique. Ils ne feront pas de mal à l'enfant (11).

On peut supposer que la première et la dernière phrases appartiennent au monologue intérieur de Krug pendant son arrestation. Les phrases intermédiaires relèvent par contre du narrateur (« Adam Krug est arrêté ») qui seul peut prétendre fournir une représentation « objective » de la situation. Pourtant, ce discours du narrateur se transforme peu à peu au cours de la troisième phrase : l'expression « En fait » semble renvoyer tout autant au discours intérieur de Krug qu'au discours narratif. C'est ce que confirme l'avant-dernière phrase qui pourrait appartenir également aux deux discours. On est donc en présence d'une forme mixte de monologue intérieur où se confondent deux discours contraires, incompatibles, celui, intérieur, du protagoniste, l'autre, scriptural, du narrateur. Ce passage ne constitue pas une exception dans le roman ; il est à l'image de ce long monologue intérieur qui court du début jusqu'à la fin, entre la rêverie de la flaque d'eau (attribuée à Krug, le protagoniste) et celle de la phalène revendiquée par le narrateur dans la dernière page. Il s'agit chaque fois d'un discours bien léché, dépourvu d'ellipses : « Il faut d'abord que je lui trouve une excellente nurse, une nurse de livre d'images, bonne, sage, scrupuleusement propre. Nous avons imaginé... » (12). Le monologue intérieur présupposé se coule entièrement dans le moule du discours narratif au point que l'on ne peut dire où finit l'un et où

(10) Mots grammaticaux, tels que les pronoms, qui permettent de relier entre elles les différentes parties d'un énoncé.

(11) *Brisure à Senestre* (Julliard, 1978), p. 229.

(12) *Ibid.*, p. 118.

commence l'autre. On pourrait figurer la différence entre le monologue intérieur joycien et le monologue intérieur nabokovien de la manière suivante :

Joyce	Nabokov
monologue intérieur	monologue intérieur
écriture	écriture

Chez Joyce, on continue d'entendre deux voix distinctes, du moins dans le passage cité ; chez Nabokov, on n'en entend plus qu'une, et l'on ne saurait dire à quel sujet utopique elle appartient.

Parfois, le dispositif énonciatif se complique encore davantage, au point que l'écriture d'un tiers vient s'insérer dans le monologue intérieur d'un personnage, par un curieux effet de collage. C'est ce qui se passe par exemple dans le passage suivant, tiré de *La vraie vie de Sebastian Knight* (le texte anglais est indispensable) :

> Doctor Starov. Alexander Alexandrovich Starov. The train clattered over the points, repeating those x's. Some unknown station. As the train stopped voices came from the next compartment, somebody was telling an endless tale. There was also the shifting sound of doors being moved aside, and some mournful traveller drew our door open too, and saw it was hopeless. Hopeless. *Etat désespéré.* I must get there in time (13).

On retrouve ici certaines particularités du monologue intérieur joycien : l'absence de verbe et de sujet de l'énonciation, les associations (« hopeless. Hopeless. *Etat désespéré* »). Cependant, il se mêle aux phrases elliptiques des phrases plus cohérentes (« The train clattered over the points... ») qui témoignent manifestement d'une intense activité narrative et laissent entendre que quelqu'un est en train de représenter ou de décrire une situation. Deux voix entrent donc en conflit, celle du protagoniste et celle du narrateur (le même personnage à deux moments

(13) *The Real Life of Sebastian Knight* (New Directions, 1959), p. 193. « Docteur Starov. Alexander Alexandrovich Starov. Le train craquetait en franchissant les aiguilles et répétait ces X. Une station, mais laquelle. Quand le train s'arrêta on entendit, venant du compartiment voisin, des voix ; quelqu'un racontait une histoire sans fin. Il y eut aussi le bruit irrégulier de portes à glissière qu'on tire et un voyageur mélancolique ouvrit notre porte aussi et vit que c'était sans espoir. Sans espoir. Etat désespéré. Il faut que j'arrive à temps. » *La vraie vie de Sebastian Knight*, p. 262.

différents). Ce dédoublement tend à s'estomper dans la chaîne associative de la fin : le premier « hopeless » appartient vraisemblablement au discours du narrateur, mais il a pu être emprunté par lui au monologue intérieur de ce voyageur qui cherche en vain une place libre. Le second peut appartenir à ce même discours narratif, mais peut aussi relever du monologue intérieur du protagoniste. Quant au troisième, en français, il reproduit de toute évidence le texte du télégramme envoyé par Starov au protagoniste pour lui annoncer que Sebastian est sur le point de mourir et pour le presser de venir de toute urgence. Mais ces deux mots français sont vraisemblablement reproduits ici par les bons offices du monologue intérieur du protagoniste. L'écriture et le monologue intérieur ont donc une curieuse façon de flirter ensemble : on ne sait si l'écriture déteint sur le monologue intérieur ou si, au contraire, le monologue intérieur absorbe en quelque sorte l'écriture.

Cette ambiguïté est d'autant plus répandue, dans le roman nabokovien, que, dans bien des cas, le narrateur raconte sa propre histoire ; on peut donc toujours se demander si c'est l'imagination du personnage, au moment de l'histoire, qui parle, ou si c'est plutôt l'écriture du même personnage devenu narrateur. Ainsi dans ce passage de *Lolita :*

> Furniture, Appliances, Western Union, Cleaners, Grocery. Officer, officer, my daughter has run away. In collusion with a detective ; in love with a blackmailer. Took advantage of my utter helphlessness. I peered into all the stores (14).

Le catalogue du début (avec toutes ces majuscules) semble reproduire le film des images qui défilent devant les yeux de Humbert tandis qu'il court désespérément le long des rues, à la recherche de sa nymphette. Il s'agit cependant d'une étrange forme de monologue intérieur qui donne à voir au lecteur ce que voit le protagoniste. Le monologue intérieur n'a habituellement pas cette fonction, le rêveur n'ayant pas en principe à mettre en discours ce qu'il voit, mais laissant divaguer son imagination à partir des objets qu'il aperçoit. L'excès de verbalisation trahit donc déjà une activité scripturale. Le mot « Officer » est merveilleusement ambigu : il figure dans la même série que les autres mots, et, grâce à la ponctuation, se voit attribuer lui

(14) *The Annotated Lolita,* p. 226. « Meubles, Western Union, Teinturerie, Epicerie. " Monsieur l'agent, Monsieur l'agent, ma fille s'est enfuie. " Aidée par un maître détective, aimée par un maître chanteur ; abusant de ma faiblesse et de mon désarroi. J'inspectai tous les magasins. » *Lolita,* p. 260. Le mot « Appliances » (appareils ménagers) n'a pas été traduit.

aussi une majuscule. On peut croire d'abord qu'il est pris dans le discours étrangement descriptif que je viens d'analyser et que c'est par conséquent un nominatif, mais on se rend vite compte que ce doit être un vocatif ; vocatif imaginaire, cependant, car Humbert n'a jamais fait appel à la police pour l'aider dans ses recherches. Il avait bien trop peur d'être arrêté. Le vocatif fait donc partie du monologue intérieur qui va se développer dans la suite du passage. Dans l'avant-dernière phrase, ce monologue prend une tournure bizarre : l'expression « Took advantage of my utter helplessness » annonce manifestement le texte de la sentence que Humbert fera lire sadiquement à Quilty, sa victime : « Because you took advantage of my disadvantage... » (15). Il s'agit donc d'une première mise en écriture des griefs de Humbert à l'égard de celui qui le traque impitoyablement depuis quelque temps, d'une première rédaction d'un texte qui, en définitive, sera lu à haute voix par Quilty, mais à voix basse par le lecteur. Que de complications ! La chaîne des transformations est à peu près la suivante, pour autant qu'on puisse la reconstituer :

> Film → simulation de requête → monologue intérieur → écriture de Humbert protagoniste/lecture de cette écriture par Quilty → écriture de Humbert narrateur.

Le monologue intérieur se trouve phagocyté par l'écriture, sans que l'on puisse jamais déterminer de manière certaine l'endroit où se fait la jointure. Le texte ne baille nulle part, il est parfaitement lisse.

Nabokov fait donc un usage entièrement nouveau d'une technique établie qui, selon lui, remonte à Tolstoï. Au lieu de l'utiliser pour accroître l'effet réaliste, il s'en sert pour occulter le référent et surtout le processus de production du texte, pour faire se superposer et se confondre l'énonciation et l'énoncé, ou, pour emprunter la terminologie de Todorov, le « récit comme discours » et le « récit comme histoire ».

Ce n'est pas la seule technique qu'il utilise pour accomplir cet effet. Il fait souvent usage, aussi, du style indirect libre, forme mixte qui, comme le monologue intérieur, allie discours et histoire, « telling » et « showing ». Cette forme n'est pas nouvelle ; on la trouvait déjà dans *La religieuse* de Diderot sous une forme balbutiante :

(15) *The Annotated Lolita*, p. 301. « Attendu que tu as exploité l'avantage de mon désavantage... » *Lolita*, p. 346.

... elle me demanda seulement si je m'étais couchée de bonne heure ; je lui répondis :
« A l'heure que vous m'avez ordonnée.
— Si j'avais reposé.
— Profondément.
— Je m'y attendais... Comment je me trouvais (16).

Ici, le style direct coexiste avec le style indirect libre. Par contre, dans *Madame Bovary*, la technique est déjà plus perfectionnée :

> On parla d'abord du malade, puis du temps qu'il faisait, des grands froids, des loups qui couraient les champs la nuit. M^lle^ Rouault ne s'amusait guère à la campagne, maintenant surtout qu'elle était chargée presque à elle seule des soins de la ferme. Comme la salle était fraîche, elle grelottait tout en mangeant, ce qui découvrait un peu ses lèvres charnues, qu'elle avait coutume de mordillonner à ses moments de silence (17).

Apparemment, il s'agit du résumé de la conversation et non d'un discours indirect libre. Pourtant, il y a ce pronom impersonnel du début dans lequel on croit reconnaître un « nous », cet enchaînement de formules déboîtées où s'originent, en profondeur, des phrases complexes susceptibles de fournir les éléments d'un dialogue. La seconde phrase est encore plus ambiguë : elle peut être purement narrative (énonciation du narrateur), à demi narrative (interprétation par Charles des paroles d'Emma et énonciation par le narrateur), ou faussement narrative (discours indirect libre), les paroles d'Emma étant assez faciles à reconstituer : « Je ne m'amuse guère à la campagne, maintenant surtout que je suis chargée à moi seule des soins de la ferme ». Cette dernière interprétation paraît cependant assez peu vraisemblable car on imagine mal que, dès cette première rencontre avec celui qui deviendra plus tard son mari, Emma se soit laissé aller à de telles confidences. Pourtant, elle a dû beaucoup parler, comme l'impliquent les « moments de silence » à la fin.

L'ambiguïté énonciative de ce passage est toute entière contenue dans la formule « M^lle^ Rouault », Jusque-là, le narrateur n'a parlé que d' « une jeune femme » (formule où l'on croit lire l'indifférence première de Charles), « M^lle^ Emma » (fragment évident du discours de la servante s'adressant à sa maîtresse), d' « elle » enfin (discours du narrateur). La seule personne, dans

(16) *La religieuse* (U.G.E., 1962), p. 149.
(17) *Madame Bovary* (Le Livre de Poche, 1961), p. 30.

la circonstance, qui puisse appeler Emma « M^me^ Rouault » c'est évidemment Charles. La phrase qui débute ainsi évoque donc vraisemblablement les pensées secrètes, le discours intérieur de celui-ci pendant qu'il écoute Emma, mais ce monologue intérieur est déboîté, mis au style indirect libre. Flaubert a donc réussi à fondre en un seul toute une série de discours parallèles mais irréductibles les uns aux autres, et à faire oublier le sien propre.

Nabokov a fait preuve d'une semblable virtuosité dans le maniement de tous ces discours, comme on peut le voir par exemple dans ce passage de *Lolita :*

> How had the ball been ? Oh, it had been a riot. A what ? A panic. Terrific, in a word. Had Lo danced a lot ? Oh, not a frightful lot, just as much as she could stand. What did she, languorous Mona, think of Lo ? Sir ? Did she think Lo was doing well at school ? Gosh, she certainly was quite a kid. But her general behavior was ? — Oh, she was a swell kid. But still ? « Oh, she's a doll », concluded Mona... (18).

Ici, on voit très nettement percer le discours rapporté : dans « How had the ball been » ?, on entend clairement la question : « How has the ball been ? ». Un seul changement, celui du temps, a suffi pour effectuer le déboîtement énonciatif. Par contre, dans la question : « What did she, langourous Mona, think of Lo ? », l'altération du discours premier est radicale : la valeur vocative du nom (« Mona ») a disparu, et le qualificatif a été manifestement ajouté ; on peut supposer qu'il appartient au discours intérieur de Humbert. Certains mots propres aux teenagers américains (« Gosh », « Quite a kid », « swell kid ») viennent souligner l'authenticité du propos et facilitent la reconstitution du discours occulté. La dernière phrase, au style direct, étonne un peu, mais elle clôt magistralement ce curieux dialogue de sourds, car le style indirect libre, même lorsqu'il mime fidèlement le style direct, produit toujours une étrange impression d'inachèvement. Les interlocuteurs étant désignés par une troisième personne (non-personne selon Benveniste), le discours

(18) *The Annotated Lolita,* pp. 193-194. « Comment s'était passé le bal ? Oh, ç'avait été du tonnerre. Du quoi ? Un vrai gâteau. Formidable, en un mot. Lo avait-elle beaucoup dansé ? Oh, sans exagération, seulement jusqu'à ce qu'elle tombe. Et que pensait la langoureuse Mona de ma Lo ? Monsieur ? Estimait-elle que Lo était en progrès à l'école ? Alors, là, Dolly était une fille comme ça ! Mais d'une façon plus générale, Lo faisait-elle... ? Oh, on ne faisait pas mieux qu'elle. Mais encore ? "Oh, c'est un ange !" conclut Mona... *Lolita,* p. 222. A noter qu'il y a un contre sens dans cette traduction : « just as much as she could stand » ne signifie pas « seulement jusqu'à ce qu'elle tombe » mais « juste ce qu'il lui fallait ».

n'a plus la garantie que peut donner le locuteur dans le style direct même écrit. La phrase assertive met donc un terme à ce tortueux interrogatoire ; elle marque une fin de non-recevoir de la part de Mona qui a parfaitement compris que Humbert voulait l'amener à trahir Lolita.

En fait, le narrateur met en opposition un long discours indirect libre où ne circule jamais l'information, et une brève assertion en style direct qui, indirectement, apporte la seule information valable ; cela lui permet de mieux faire oublier son implication propre dans cette affaire et de nous installer à la place qu'il occupe lui-même dans l'écriture. Le style indirect libre oblige en effet le lecteur à produire un important travail de reconstitution tendant à éliminer tout le fatras qui aurait pu être ajouté par l'écriture du narrateur, donc à récrire le texte. Nous nous appuyons sur des expressions qui n'ont subi aucune transformation (« A what ? », « A panic », « Terrific in a word »...) pour effectuer ce travail. Le vocatif « Sir » est cependant un des mots les plus ambigus du texte : on ne sait, malgré l'absence de guillemets, s'il appartient au discours indirect libre ou au discours direct (comme la dernière phrase). Cette impossible reconstitution finale a été voulue ici par le narrateur qui sait avoir joué un bien vilain rôle dans l'histoire en voulant se servir de Mona pour enquêter sur Lolita : Humbert ne tient pas à ce que l'on retourne ses propres paroles contre lui ; il se sait ridicule, mais ne veut pas perdre la face, du moins aux yeux de ses lecteurs. Autrement dit, il se montre à la fois sous ses deux visages dans cet étonnant passage : Humbert le terrible et Humbert le poète, comme si son propre texte lui servait de miroir à deux faces.

Dans le même roman, on trouve un autre passage où cette technique est utilisée de manière très subtile pour simuler le discours d'un personnage et en même temps sa propre surdité :

> He guessed Bill and he would be going to fix those wires. He guessed Mr. Haze and Dolly had loads of things to say to each other. He guessed he would be seeing me before I left. Why do those people guess so much and shave so little, and are so disdainful of hearing aids ? (19).

Humbert calque son écriture sur le discours banal de Dick, le mari de Lolita, mais il tait entièrement ce que lui-même ou

(19) *The Annotated Lolita*, p. 277. « Il imaginait que Bill et lui feraient bien de retourner au boulot. Il imaginait que M. Haze et Dolly devaient avoir des tas de choses à se raconter. Il imaginait qu'il me reverrait avant mon départ. Pourquoi ces gens ont-ils tant d'imagination et une telle indifférence pour le rasoir, et un tel mépris pour les appareils acoustiques. » *Lolita*, p. 318.

Lolita ont pu dire, simulant ainsi la surdité de Dick. Le dialogue est donc tronqué, ce qui permet au narrateur de rapprocher sur la page les trois « he guessed », et, partant, de souligner le caractère ennuyeux de la conversation. L'ambiguïté du texte est tout de même profonde : c'est Humbert qui, comme le montre la phrase finale, a jugé la conversation ennuyeuse ; les « he guessed » reproduisent donc les « I guess » qu'il a entendus. Cependant, comme ses propres paroles ont été gommées, parce qu'elles n'ont pas été entendues par Dick, cela implique que les « he guessed » sont entendus de là même où Dick parle. Il est évident que les deux perspectives sont incompatibles : on ne peut jamais être à la fois à la place de celui qui parle et de celui qui entend. Celui qui parle ne sait jamais ce que l'autre entend. Dick a simplement voulu être agréable à celui qu'il croit être son beau-père ; Humbert a compris, à travers ses paroles, que c'était quelqu'un d'ennuyeux mais d'assez gentil. Il a compris encore davantage, et c'est peut-être l'essentiel : Dick l'a appelé « Mr. Haze » et non pas Mr. Humbert. Cela implique que Lolita n'a pas raconté sa lamentable histoire à son mari, qu'elle a gardé un secret important. Humbert doit-il s'en féliciter ? On l'ignore car il fait comme s'il n'avait pas remarqué l'erreur de Dick. C'est pourtant bien lui qui a rédigé le texte : il a donc fallu qu'il remarque cette erreur pour qu'il la transcrive ! Là encore, nous voyons un texte banal en apparence se gonfler de sens, en révélant un à un tous les dispositifs énonciatifs dans lesquels il peut et doit se trouver impliqué. La technique du discours indirect libre a donc permis ici à Nabokov de superposer plusieurs discours fictifs ou vrais.

La plupart du temps, cette technique s'accompagne d'un très grand brouillage pronominal. Nabokov le savait et il est allé très loin dans ce sens, au point de créer une véritable cacophonie comme dans ce passage d'*Ada :*

> Only the other day from behind that row of thick firs, look there, to your right (but he did not look — sitting silent, both hands on the knob of his cane), she and her sister Madelon, with a bottle of wine between them, watched Monsieur le Comte courting the young lady on the moss, crushing her like a grunting bear as he also had crushed — many times ! — Madelon who said she, Blanche, should warn him, Van, because she was a wee bit jealous but she also said — for she had a good heart — better put it off until « Malbrook » *s'en va-t-en guerre...* (20).

(20) *Ada* (Weidenfeld and Nicolson, 1969), p. 299. « L'autre jour encore, de derrière cette rangée de sapins, voyez ici à votre droite (mais Van ne regardait pas, il se tenait assis en silence, les deux mains appuyées sur le pommeau

Deux personnages sont désignés par « he » ou « him » : Van et Monsieur le Comte, et trois par « she » ou « her » : Blanche, sa sœur Madelon, et Ada. De plus, ces pronoms du style indirect libre renvoient à deux ou trois groupes distincts de pronoms dans le discours direct : ainsi, le premier « he » (« he did not look ») représente un « he », le protagoniste, mais aussi un « I », le protagoniste étant également le narrateur. D'ailleurs Van utilise tantôt la première, tantôt la troisième personne dans son texte. Le second « he » (« he also had crushed ») représente un « he » franc, sans ambiguïté. Les « she » ou « her » remplacent tantôt un « I » et un « my » (« she and her sister »), tantôt un « you » dans la conversation entre Blanche et Madelon (« Madelon said she, Blanche ») mais un « I » dans le discours de Blanche à Van. Cette extrême confusion, provoquée par les enchaînements de discours, a contraint le narrateur à apposer les noms correspondant aux pronoms à deux reprises (« she, Blanche », « him, Van »). Il ne s'agit pas seulement là d'une caricature du genre, cependant, car ce passage n'est pas gratuit : il mime le discours, souvent rendu incohérent par le désir, de la chaude soubrette ; il témoigne de la souffrance contenue et du bouleversement de Van qui apprend ici que sa delphinette lui a été infidèle ; il montre aussi, vers la fin, que celui-ci n'écoute plus tout à fait ce qu'elle dit, et n'entend plus qu'une sorte de ronronnement (« Blanche continua de déraisonner jusqu'à ce qu'on fût arrivé à Tourbière ») (21). Enfin, ce texte a une portée érotique considérable : l'impudente manipulation des pronoms par Blanche et le narrateur simule et conduit à fantasmer un ballet de corps qui se frôlent, se confondent. C'est peut-être cela surtout qui va rendre fou ce pauvre Van et le pousser à prendre des décisions spectaculaires. On ne saura jamais tout à fait, cependant, si c'est d'abord le discours de Blanche (qui rappelle celui d'Ada dans certaines lettres) ou celui, écrit, de Van qui comporte tous ces sens. On imagine que ce sont les deux à la fois, en somme le texte lui-même tel que nous le lisons.

Le style indirect libre permet donc de confondre les rôles, les discours. A la limite, il enlève à l'écriture toute portée discursive et nous oblige à prendre le texte comme un tout indissociable à partir duquel il nous est impossible, par notre discours

---

de sa canne), Blanche et sa sœur Madelon, encadrant une bouteille de vin, avaient vu monsieur le comte faire sa cour à la jeune demoiselle sur la mousse, il l'écrasait comme un ours grogneur, tout comme il avait écrasé (combien de fois !) Madelon, laquelle avait dit à Blanche qu'il faudrait l'avertir, lui, Van (parce qu'elle était un petit peu jalouse), mais elle avait dit aussi (parce qu'elle avait bon cœur) qu'il vaudrait mieux attendre le moment où " Malbrough s'en va-t-en guerre "... » *Ada* (Fayard), p. 249.

(21) *Ada* (Fayard), p. 249.

critique, de redonner à chacun son dû, sa parole, comme dans le passage suivant, extrait de *Objets transparents :*

> An adjacent customer, comically resembling Person's late Aunt Melissa whom we like very much, was reading l'*Erald Tribune.* Armande believed (in the vulgar connotation of the word) that Julia Moore had met Percy. Julia believed she had. So did Hugh, indeed, yes. Did his aunt's double permit him to borrow her spare chair ? He was welcome to it. She was a dear soul, with five cats, living in a toy house, at the end of a birch avenue, in the quiestest part of —... (22).

Le passage commence sur le ton narratif : le verbe au prétérit progressif (« was reading ») désigne l'arrière-plan et annonce l'ouverture prochaine d'un dialogue. Cependant, deux indices viennent troubler cette logique énonciative : d'abord l'aparté, totalement gratuit, ensuite l'évocation de l'*Erald Tribune.* La première notation semble renvoyer au discours imaginaire et collectif de la famille de Hugh parlant, par exemple, de la défunte tante ; la seconde au discours singulatif d'un locuteur francophone ou d'un locuteur anglophone (le narrateur peut-être) qui imiterait un locuteur francophone. Dans la phrase suivante, deux discours se chevauchent : le discours d'Armande à Julia pour lui demander si elle a déjà rencontré Percy, et le commentaire du narrateur (« in the vulgar connotation of the word ») qui vient souligner le décrochage sémantique provoqué par le déboîtement énonciatif : « I believe » (je pense, j'imagine) / « she believed » (elle était convaincue). Le véritable discours indirect libre s'engage dans les phrases suivantes, après la désignation des personnages (information toujours malaisée à communiquer dans ce genre de texte), sans que l'on puisse pour autant reconstituer toutes les paroles de chacun. Il paraît tout à fait improbable (et grammaticalement impossible) que Hugh (prénom qu'Armande prononce comme le « you » anglais) en demandant à sa voisine s'il pouvait prendre la chaise, lui ait dit qu'elle ressemblait à sa vieille tante. Par contre, la réponse de la vieille dame est facile à reconstituer. La dernière phrase reproduit, sans doute, le discours intérieur de Hugh. On peut donc se demander

(22) *Transparent Things,* p. 45. « Une cliente voisine qui ressemblait drôlement à une défunte tante de Person, la tante Mélissa, que nous aimons tous beaucoup, lisait l'*Erald Tribune.* Armand pensait (au sens vulgaire du mot) que Julia Moore avait rencontré Percy. Julia pensait que oui. Hugh aussi, oui, en effet. Le double de sa tante lui permettait-il d'emprunter la chaise qu'elle avait en trop ? Il n'avait qu'à se servir. C'était une bonne âme avec cinq chats, qui habitait dans une maison minuscule, à l'extrémité d'une allée de bouleaux, dans le quartier le plus tranquille de — ... »

si tout le passage n'est pas un long monologue intérieur dans lequel viendrait s'inscrire, au style indirect libre, les paroles prononcées par chacun au cours de la conversation. Le contraire serait peut-être tout aussi vrai.

Une fois encore, on remarque que ces formes confuses de discours ont tendance à apparaître dans un contexte érotique ; ici Hugh doit se trouver excité, car il est en présence des seules femmes avec lesquelles il a eu ou aura des relations sexuelles. On a déjà observé dans *Ada* que monologue intérieur et style indirect libre se multipliaient généralement dans les moments les plus chargés sexuellement. Est-ce simple pudeur de la part de l'auteur qui chercherait ainsi à prendre pudiquement ses distances par rapport à ce qu'il écrit ? Ce serait trop vite dit ; Nabokov n'est pas un romancier bégueule, il ne craint pas de choquer et de passer pour un pervers aux yeux des critiques puritains et sans génie. Il semblerait au contraire qu'il ait travaillé ces discours pour produire, à travers les multiples dérobades qu'ils simulent, un érotisme *dans* le texte et pour amener ainsi le lecteur à avoir en face du texte une réaction sensuelle plutôt qu'intellectuelle. Dire qu'il a cherché à confondre la raison du lecteur, dans l'occurrence, c'est avouer que nous-mêmes, en tant que lecteurs, avons établi avec son texte un rapport qui n'est plus du domaine du sensé mais bel et bien du sensible et du sensuel. C'est reconnaître que ce texte ne s'adresse pas à nous comme discours et admettre que nous retrouvons en lui l'inscription ou la trace de notre propre désir.

2. *Les ruptures du récit*

L'image quasi caricaturale que nous avons du roman est celle d'une histoire complète qui se développe de manière linéaire et que supporte un discours suivi, relevant d'un narrateur toujours égal à lui-même. On a vu, en étudiant le monologue intérieur et le style indirect libre, que le roman nabokovien contestait fortement le discours, s'ingéniait à confondre discours écrit et discours parlé, discours du narrateur et discours des personnages... On va voir dans les pages suivantes que cette contestation a conduit en fait à une remise en cause du concept même de récit en tant que « *texte référentiel à déroulement temporel* » (23). Si l'on en croit cette définition de Todorov, applicable sans doute à la majeure partie des récits romanesques ou historiques, ce qui importe c'est que le récit paraisse ancré dans le réel, semble reproduire une histoire crédible, vraisemblable,

(23) *Dictionnaire des sciences du langage* (Seuil, 1972), p. 378.

et qu'il suive un déroulement chronologique. Certes, par un jeu d'écriture, il est toujours possible de raconter la fin de l'histoire avant d'en raconter le début, mais cela n'empêche pas l'histoire d'avoir une unité fondamentale, pourvu, bien sûr, que cette fin soit dans la ligne logique des événements qui vont être contés par la suite. Les entorses à la chronologie doivent ensuite être résorbées pour que l'histoire paraisse dans toute son unité. Chez Nabokov, les illogismes, les ruptures, les entorses à la chronologie ne se résorbent jamais ; dans bien des cas, ils prolifèrent jusqu'à l'absurdité.

Tous les événements importants, dans le roman nabokovien, sont présentés sous plusieurs facettes, comme si aucun discours ne pouvait épuiser leur signification. Prenons par exemple la scène du pommier de Shattal dans *Ada*. Van en fournit une première version semi-réaliste :

> Ada avait les pieds nus. Tout à coup, elle glissa. Nos deux jouvenceaux se retrouvèrent ignominieusement enchevêtrés parmi les branches, sous une pluie de drupes et de feuilles, haletants, cramponnés l'un à l'autre ; il ne leur fallut qu'un instant pour rétablir tant bien que mal leur équilibre... mais la tête de Van aux cheveux coupés ras et son visage impassible étaient emprisonnés entre les jambes d'Ada. Un dernier fruit tomba avec un son mat — chute d'un point d'exclamation renversé. Ada portait la montre bracelet de Van et une robe de coton... (24).

Van essaie de donner une représentation objective de la scène ; il n'utilise pas la première personne mais la troisième, bien qu'il soit narrateur homodiégétique. La remarque de la fin, après le tiret, semble avoir surtout pour fonction de faire oublier la gêne des deux protagonistes ; cette notation humoristique signale cependant le retour du narrateur/observateur et fournit une nouvelle représentation de la scène. Cette description est aussitôt suivie d'un dialogue entre Van et Ada dont on ne saurait dire s'il est contemporain ou non de la rédaction principale du récit ou s'il représente le commentaire des deux adolescents quelques mois après l'événement, à l'époque où ils parlaient librement entre eux : « Si je me rappelle ! Tu m'as embrassée là, dans le creux... ». Aussitôt après, une troisième version vient se superposer aux deux premières : « Tout cela pourrait bien être vrai, quoique, selon une version plus récente (considérablement plus récente), ils fussent encore dans l'arbre, les joues

(24) *Ada* (Fayard), p. 80.

brûlantes, quand Van détacha de ses lèvres le fil de soie d'un nid de chenilles... » (25). Chacun des deux acteurs possède sa version des faits, mais cette version change avec le temps, le recul historique. Si bien qu'on ne saura jamais exactement ce qui s'est réellement passé. On retiendra seulement que l'événement a eu une très grande importance pour eux deux, qu'il était sans doute trop merveilleux pour être mis en mots. Le vrai récit n'existe pas.

Humbert savait très bien que l'événement était irréductible au langage et vice versa, mais il savait aussi que le langage est capable de produire l'événement qu'il décrit. Ainsi, dans le passage suivant où il lit à Lolita un manuel destiné aux parents, on voit peu à peu Humbert intégrer à son discours la lettre même du document :

> Je cite : « On constate chez toute fillette normale (normale, entends-tu ?), chez toute fillette normale, donc, un désir ardent de plaire à son père. L'enfant discerne en lui le précurseur de l'amant convoité et insaisissable (" insaisissable " me plaît, par Polonius !). Une mère éclairée (et ta pauvre maman l'eût été si elle avait vécu) a le devoir d'encourager ces contacts entre le père et sa fille... (26).

Le récit exemplaire que contient le document semble convenir si bien à Humbert que l'on peut soupçonner celui-ci d'en être l'auteur. Au récit didactique et général se substitue le discours singulier et désirant de Humbert ; et *Lolita* se transforme en une sorte d'anti-manuel d'éducation. Humbert est un spécialiste du « Let's pretend » (« on dirait ») : il prend insidieusement le rôle qu'il aimerait jouer auprès de sa nymphette.

Il avait d'ailleurs sermonné celle-ci peu de temps auparavant, à l'époque où elle ignorait encore que sa mère était morte :

> « Ecoute-moi, Lo. Réglons ceci une fois pour toutes. Tu dois me considérer, à toutes fins utiles, comme ton père. J'éprouve envers toi une tendresse profonde. En l'absence de ta mère, je suis responsable de toi. Nous ne sommes pas riches et, au cours de nos déplacements, nous serons obligés... nous serons quotidiennement en contact. Quand deux personnes partagent la même cham-

(25) *Ibid.*
(26) *Lolita*, pp. 172-173.

bre, il est inévitable qu'il y ait entre elles — comment dirai-je ? — une sorte de...
« Le mot est *inceste !* » dit Lo... (27).

Humbert substitue au récit de l'état civil (Lolita est sa belle-fille, « stepdaughter » en anglais) un récit imaginaire répondant davantage à son désir, afin de justifier l'intimité dans laquelle il compte vivre avec Lolita. Il remplace par son seul discours l'histoire « réelle » par une histoire imaginaire à laquelle il demande à Lolita et au lecteur d'adhérer. La subtile nymphette montre d'ailleurs qu'elle a très bien compris son petit jeu lorsqu'elle lance le mot « inceste ». Humbert prenait des précautions infinies pour ne pas l'effrayer, ce faisant il l'a conduite à prononcer le mot fatal. Sans doute Lolita prononce-t-elle ce mot avec mépris à l'égard de Humbert, mais elle ne se rend pas compte que le désir de Humbert à son égard n'est aussi intense que d'être précisément incestueux. Autrement dit, elle exprime la partie refoulée du discours de Humbert et se rend complice, peut-être innocemment, de sa perversion. Le récit se déplace donc encore à plusieurs niveaux et se branche sur le discours des divers personnages, comme si aucun agent extérieur, le narrateur par exemple, ne présidait à sa destinée. C'est dans ma lecture, ma pratique, peut-être dans mon désir, qu'il prend forme.

Les passages que je viens d'étudier paraissent parfaitement homogènes ; aucune rupture énonciative ne s'y lit en surface. Ce n'est pas le cas dans certains passages de *Le don* où l'on nous présente des conversations comme réelles avant de nous avouer qu'elles n'ont jamais eu lieu. Le passage du réel au fictif se fait le plus naturellement du monde : « Ils se dirent au revoir. " Brr, quel vent ! " / " Attendez, attendez donc une minute, je vais vous accompagner chez vous ". » (28). La conversation va s'engager entre les deux personnages et courir sur cinq pages, sans que rien n'en laisse entrevoir le caractère imaginaire. Il faut attendre la mise au point finale pour comprendre ce qui s'est passé : « " Et quel dommage que personne n'ait entendu le brillant dialogue que j'aurais tant aimé avoir avec vous " » (29). Fédor s'en prend à ses critiques qui ne manqueront sûrement pas de lui demander des comptes sur cette imposture. On comprend alors qu'il tenait à faire connaître au lecteur ses théories critiques, mais qu'il avait de la peine à le faire de manière naturelle ; alors, il a imaginé cette conversation avec un écrivain

(27) *Ibid.*, pp. 139-140.
(28) *Le don*, pp. 86-87.
(29) *Ibid.*, p. 92.

dont il admire les talents et la personnalité, pour pouvoir s'exprimer librement. L'imposture ne réside donc pas dans la rupture brutale et immotivée du récit, dans l'intrusion du discours du narrateur : elle réside dans la forme romanesque elle-même. Le romancier a droit à l'invention mais pas le narrateur. Quelle hypocrisie ! Cette rupture prend ainsi sa place dans le macro-récit puisque ce roman traite de la création romanesque en même temps qu'il dresse « a portrait of the artist as a young man ».

Cette pratique est très répandue dans le Nouveau Roman français : elle consiste à mettre en rapport deux séquences incompatibles du récit. Ceux qui ont essayé, par exemple, de reconstituer le vrai récit de *La jalousie* se sont heurtés à un mur : il n'y a pas de récit vrai chez Robbe-Grillet. Il n'y en a pas davantage chez Nabokov, mais cela paraît moins évident car, au niveau du macro-récit, on a toujours le sentiment de retrouver une histoire suivie et vraisemblable. Chez lui, les ruptures de récit tiennent avant tout de la dénégation, au sens psychanalytique de ce mot : une séquence est affichée, puis niée. Ainsi dans *Brisure à Senestre,* à l'issue d'un long dialogue entre Krug et Paduk :

> Non, la scène ne s'était pas tout à fait déroulée ainsi. Tout d'abord Paduk était resté silencieux la plupart du temps. Il s'était contenté de quelques brèves platitudes. Assurément, il avait souvent tambouriné sur le bureau (une manie qui leur est commune) et Krug avait riposté en agissant de même, mais aucun autre signe de nervosité ne s'était manifesté (30).

Cette pirouette rappelle celle de Fédor ; avec cette différence cependant : la conversation a bien eu lieu, mais elle ne s'est pas déroulée comme le dit d'abord le texte. Le correctif fournit une seconde représentation, sans doute plus vraie, du même événement.

On retrouve une rupture analogue dans *Ada,* à propos du faux duel entre Van et le mari d'Ada :

> Monsieur de Tobak (un ancien cocu) et Lord Erminine (qui servait pour la seconde fois) furent les témoins du duel, en compagnie de quelques grands yuccas et de petits cactus (...). Van toucha son adversaire en plein dans le bas-ventre — une blessure sérieuse dont il se remit en temps opportun ou ne se remit jamais (ici la bifurcation nage dans le brouillard). En fait, tout fut beaucoup plus terne (31).

(30) *Brisure à Senestre,* p. 170-171.
(31) *Ada* (Fayard), p. 440.

Dans les deux cas, comme dans *Le don,* la scène décrite correspond rigoureusement à ce qu'attend, désire le protagoniste : Fédor souhaitait ardemment s'entretenir avec Koncheyev ; Krug voulait dédramatiser la situation et s'entretenir d'égal à égal avec le tyran à propos de leurs années d'école ; Van aurait bien voulu occire celui qui lui a ravi Ada.

Ce qui surprend, dans ces textes, c'est que le récit se mette tout à coup à épouser le courant imaginaire ou inconscient des protagonistes, à se plier à leur désir, alors qu'auparavant il semblait coller davantage à l'histoire « réelle ». C'est une forme particulière de monologue intérieur. La mise au point ne gomme pas la scène fictive ; dans tous les cas, la scène fictive est plus vivante et séduit bien davantage notre imagination, c'est pourquoi nous avons tendance à la retenir et à oublier la scène « réelle ». Il est vrai que ces scènes fictives appartiennent pleinement au récit principal dans la mesure où elles fournissent un portrait oblique des personnages. Nabokov savait pertinemment que le discours, une fois prononcé, ne peut, quoi qu'on veuille, être repris, effacé. En cela, il rejoignait son ennemi de toujours, Freud. Il savait que tout discours fait événement, même lorsqu'il est mensonger ou totalement décentré par rapport au réel. Il a fourni une merveilleuse illustration de cela dans *Le don,* en rapportant les paroles d'un mourant :

> « Il n'y a rien. C'est aussi clair que le fait qu'il pleut. » Et pendant ce temps, dehors, le soleil printanier frappait les tuiles des toits, le ciel était langoureux et sans nuages, la locataire de l'étage supérieur arrosait les fleurs sur le bord de son balcon, et l'eau dégoulinait en tambourinant (32).

Le mourant se pose la question bien connue que Hamlet ne cesse de se répéter dans son célèbre monologue ; il cherche à se convaincre que « the dread of something after death » est injustifié, que « the undiscover'd country » est un mythe. Malheureusement, la comparaison qu'il adopte pour faire sa démonstration vient contredire (à son insu) sa timide conviction. Son discours est décentré par rapport au réel, mais ce n'est pas pour cela qu'il est dépourvu de sens : c'est dans ce décentrement que réside le sens, dans cette poignante dénégation. Une fois encore, Nabokov réussit à montrer sans décrire, à nous faire percevoir de manière sensible la terreur de ce personnage devant la mort ; et l'on croit même comprendre que cette situation a une portée universelle. Une multitude de récits se met donc à

(32) *Le don,* pp. 345-346.

surgir d'une banale dénégation dans l'écriture. On ne sait si le psychique phagocyte l'écrit ou si c'est le contraire qui se produit.

Dans *Brisure à Senestre,* tout le chapitre 5 est construit sur ce conflit entre le psychique et l'écriture, sans que l'on sache jamais où se trouve réellement l'histoire. Ce chapitre commence par une suite d'incohérences : « Un rêve, hérissé d'anachronismes bouffons, imprégné d'un sentiment de maturation excessive et grossière (comme dans la scène du cimetière d'*Hamlet*)... » (33). Bientôt le rêve s'estompe et le récit devient plus cohérent ; le sujet du rêve passe par une sorte de tunnel et pénètre sur un terrain de football où il trouve un ballon et « aussi » tous ses souvenirs d'école, souvenirs auxquels Paduk, le tyran, se trouve intimement lié. La mémoire se substitue au rêve : « Krug jouait au football (*vooter*), Paduk était de ceux (*Nekht*) qui n'y jouaient pas. Krug, un garçon bien planté, le visage rond, les cheveux bouclés... » (34). Tous les événements qui se mettent à défiler devant cette mémoire sont si étranges lorsqu'ils se rapportent à Paduk que l'on peut se demander parfois si le rêve ne déteint pas encore sur le film de la mémoire ; c'est dans le même chapitre qu'est évoquée la montée spectaculaire du totalitarisme et du culte de l' « homme commun ». Au fur et à mesure que se développe ce chancre politique, le récit bascule dans l'incohérence et la mémoire s'anéantit dans le cauchemar. L'examen scolaire auquel Krug avait failli échouer par excès d'intelligence est remplacé peu à peu par une vision fantastique de la mort d'Olga :

> Les deux professeurs tirent les rideaux. Olga apparaît, assise devant son miroir. Elle enlève les bijoux qu'elle portait au bal. Elle est encore habillée de velours rouge cerise. Ses coudes robustes, d'un blanc laiteux, élevés comme des ailes, elle commence de dégrafer sur sa nuque le collier de chien rutilant. Il sait qu'elle va l'enlever et retirer ses vertèbres du même coup, que le collier est en fait le cristal de ses vertèbres. La situation le frappe douloureusement comme inconvenante, car tous les candidats observent, notent par écrit la désintégration inévitable, pitoyable, innocente (35).

Cette fin de chapitre constitue peut-être l'image la plus surréaliste du tout le roman nabokovien : Olga, dont Krug cherche à taire le nom, à faire oublier qu'elle a jamais existé à ses

(33) *Brisure à Senestre,* p. 80.
(34) *Ibid.,* p. 83.
(35) *Ibid.,* p. 100.

côtés, se trouve placée soudain sur une scène ridicule et devient l'objet impuissant d'écritures sacrilèges, celles des écoliers parmi lesquels se trouve Paduk. Le rêve du début s'est transformé en un abominable cauchemar où sont réunis les principaux personnages de la tragédie. Les deux récits parallèles qui se sont développés depuis le début du chapitre (rêve + souvenirs), au lieu d'entrer en conflit, se combinent pour engendrer cette vision surréaliste et amorcer un récit tragique qui connaîtra plus tard son dénouement avec la mort de Krug. Deux phénomènes se superposent : le phénomène psychique et le phénomène scriptural qui, dans le dernier paragraphe, occupe pour ainsi dire le devant de la scène. On ne saurait imaginer chez quel sujet pourraient exister tous ces récits en même temps ; on doit se rabattre sur le texte et dire que c'est en lui que tout se passe. Il ne mime ni ne représente rien.

Cette superposition, ce chevauchement des récits se répète à plusieurs reprises dans *Ada*, et notamment dans la quatrième partie intitulée « La Texture du Temps ». Il s'agit apparemment d'une longue réflexion de Van sur le thème du temps, réflexion préparatoire à la rédaction d'un ouvrage philosophique, sans nul doute. Le ton humoristique du début semble renvoyer aux conférences de Van dont on nous avait fourni plus haut un spécimen :

> C'est ici qu'un carabin s'enquit, de l'air arrogant de quelqu'un qui demanderait à voir le permis de conduire d'un monsieur, comment le « prof » s'y prenait pour concilier son refus d'accorder au futur le statut de Temps avec le fait que l'on ne pouvait guère considérer le futur comme inexistant, « puisqu'il comporte au moins un futur, je veux dire un facteur impliquant une notion aussi importante que la nécessité absolue » (36).

On reconnaît les interventions de certains étudiants plus hardis ou plus présomptueux que les autres. On comprend, à travers cet embryon de discours, que le « prof » a voulu ignorer l'avenir, balayer la pensée de la mort qui s'y attache de manière inéluctable. Aussitôt, le professeur commence une savante argumentation parsemée de nombreuses comparaisons qui, toutes, proviennent d'une même source, la circulation routière. Dès le premier paragraphe, on a remarqué l'allusion au gendarme qui vous demande votre permis de conduire ; à la page

(36) *Ada* (Fayard), p. 445.

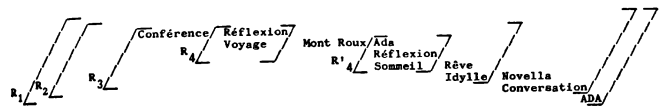
suivante, Van dit : « je peux faire marche arrière dans mon Passé », puis il reconnaît qu'enquêter sur le temps « est aussi dur que de fouiller d'une main la boîte à gants à la recherche de la carte routière » (37). On commence alors à se demander si le support logique de toute cette réflexion n'est pas un long voyage en voiture plutôt qu'une enquête philosophique. L'impression se confirme dans les pages suivantes où ces comparaisons deviennent peu à peu de simples notations parallèles, dissociées de la réflexion : « Encore perdu. Où en étais-je ? Où suis-je ? Route de terre battue » (38). Van nous révèle enfin qu'il roule en direction de Mont Roux (Montreux) où l'attend Ada. On suppose que, pour tromper son attente et son désir, il s'est lancé dans une longue réflexion philosophique, utilisant pour sa démonstration tous les incidents de la route. Les deux niveaux de récit se superposent donc à travers le discours intérieur ou, mieux encore, l'écriture de Van, pour donner naissance à un récit unique dont la face historique serait constituée par le voyage et la face discursive par le commentaire philosophique.

Ce récit se transforme à nouveau après l'arrivée de Van à Mont Roux : il ne laisse plus aucune place au discours intérieur mais seulement à l'événement, l'arrivée d'Ada. La rencontre se solde par un échec : Ada repart, déçue. Van, philosophe en diable, feint de ne pas être affecté par cet échec et reprend sa réflexion : « Les outrages et les ravages de l'âge tant déplorés par les poètes renseignent-ils le naturaliste du Temps sur l'essence du Temps ? » (39). L'enquête philosophique reprend là où elle s'était interrompue, comme si rien ne s'était passé entre temps. Puis elle s'alourdit, se ralentit sous l'effet d'un somnifère, pour s'anéantir dans le sommeil et dans le rêve où l'on voit réapparaître l'auto-stoppeur du début. Le lendemain matin, tout rentre dans l'ordre. Ada revient et l'idylle recommence. Van termine son ouvrage : « Mon propos était d'écrire une sorte de *novella,* sous la forme d'un traité sur la Texture du Temps... » (40). Cette conclusion change de nouveau tout le statut de cette quatrième partie : ce n'était pas le récit d'un voyage, d'une renconre, ni une réflexion philosophique, c'était une œuvre littéraire sous forme de traité philosophique. Cependant, cette récupération du texte s'effectue dans un dialogue entre Van et Ada, à l'époque de la rédaction du roman, et non pas

(37) *Ibid.*, p. 446.
(38) *Ibid.*, p. 447.
(39) *Ibid.*, p. 464.
(40) *Ibid.*, p. 467.

à l'époque où la rencontre a véritablement eu lieu : c'est un commentaire sur cette partie du roman.

On pourrait représenter cette partie de la manière suivante :



Les déboîtements de discours se lisent verticalement, les enchâssements de récits horizontalement. Ce schéma ne donne qu'une pâle idée de l'extrême complexité de cette partie du roman ; il suffit cependant à illustrer ma thèse : le texte n'est pas linéaire, il est fractionné en plusieurs endroits ; les ruptures ne s'originent pas seulement au niveau du récit mais également au niveau du discours. Mieux encore, le discours devient récit, et le récit discours : les comparaisons prises dans le domaine de la circulation routière relèvent d'abord du discours de Van ; en fait elles appartiennent au récit du voyage. Il se produit donc une confusion troublante des instances qui interdit l'analyse néo-rhétorique. Il ne s'agit pas d'une mise en abyme : les emboîtements ne sont jamais aussi simples et systématiques. Il s'agit plutôt d'un savant trompe-l'œil, si l'on veut prendre une comparaison dans le domaine pictural. Nous allons de surprise en surprise ; notre attention, notre imagination se saturent à force de découvrir des figures nouvelles. Désespérés (ou éblouis), nous abandonnons l'enquête et nous résignons à considérer le texte comme un bloc sans faille, un objet lisse ne donnant plus prise à notre discours critique et qui s'adresse tout entier à nos sens par le truchement de notre imagination troublée.

Les procédés que j'ai analysés dans cette partie relèvent tous d'un travail poétique. Nabokov a pratiqué l'ambiguïté sous tous ses aspects ; il a refusé systématiquement d'arrêter le sens de son texte et s'est ingénié, au contrainre, à mettre en place tout un dispositif permettant à chaque lecteur de remettre en marche la machine textuelle selon ses goûts personnels, sa sensibilité, sa curiosité. Il faut donc un esprit bricoleur si l'on veut lire ses romans.

Souvent, aussi, il a dispersé à travers son texte, et à plu-

sieurs pages de distance, des notations d'apparence gratuite qui, longtemps après, finissent par prendre sens, voire même par contester le récit principal. Ce procédé diffère fondamentalement des précédents : il ne se fonde pas sur des ruptures de discours, toujours repérables ; il semble totalement dû au hasard, ne répondre à aucune loi. C'est le cas de l'énigme présentée par ce paragraphe d'*Ada :*

> Suddenly Van heard her [Ada] lovely dark voice on the staircase saying in an upward direction, « *Je l'ai vu dans une des corbeilles de la bibliothèque* » — presumably in reference to some geraniums or violet or slipper orchid. There was a « banister pause », as photographers say, and after the maid's distant glad cry had come from the library Ada's voice added : « *Je me demande* I wonder *qui l'a mis là,* who put it there » (41).

On ignore totalement le sujet de la conversation ; on remarque seulement qu'Ada s'exprime en français, ce qui présuppose que son interlocuteur est francophone. Si l'on a été assez attentif à la lecture, on se souviendra que, dix pages auparavant, Ada avait trouvé une chaussure et l'avait jetée négligemment dans une corbeille à papier. C'est sans doute à cette chaussure que renvoie le passage ; d'ailleurs le narrateur facilite (consciemment ou inconsciemment) le décryptage de ce texte en parlant de « slipper orchid ». Cette pantouffle (ou ce chausson ; le genre est important pour l'accord du participe passé) appartient vraisemblablement à Blanche, la domestique canadienne, surnommée ailleurs « asherette » (« cendrillonnette ») parce qu'elle a tendance à perdre toutes ses affaires. Ceci explique qu'Ada s'exprime en français. On peut se demander, en lisant la fin du paragraphe, si Ada se moque de Blanche en taisant le fait que c'est elle-même qui a jeté là cette pantoufle, ou si elle a tout simplement oublié son geste. Enfin, on remarquera la référence au « photographers » ; il s'agit en fait d'une référence à un photographe spécifique, Kim, le garçon de cuisine qui avait la manie de photographier en cachette les scènes les plus scabreuses. Ce n'est que bien plus tard dans le roman que l'on apprendra qu'il espionnait ainsi tout le monde. Ainsi,

(41) *Ada* (Weidenfeld), p. 125. « Soudain Van entendit dans l'escalier la voix grave, charmante, disant vers le haut : "Je l'ai vu dans une des corbeilles de la bibliothèque." Allusion probable à quelque géranium, violette ou orchidée du genre sabot ou pantoufle. Cette annonce fut suivie d'une "pause balustrade", pour parler comme les photographes. Puis le cri lointain et triomphant de la bonne jaillit de la bibliothèque et Ada ajouta : "Je me demande qui l'a mis là." *Ada* (Fayard), p. 107.

en faisant dialoguer ce passage assez banal avec d'autres passages du roman, on fait apparaître une foule de sens qui ne semblaient pas affleurer à la surface du texte.

Ce procédé oblige le lecteur à être toujours très attentif à ce qu'il lit, à ne jamais négliger les détails. Le personnage de Kim dont je parlais à l'instant, ce photographe pervers, enregistre en fait dans ce roman ces innombrables détails qui, sans lui, passeraient inaperçus : il est la mémoire perverse de l'histoire. Il ne photographie bien sûr que ce qu'il voit, tout le reste lui étant étranger ; l'album qu'il a constitué pour faire chanter Ada constitue donc une sorte de parodie, de caricature de cette merveilleuse idylle, comme le fera d'ailleurs remarquer Van. Grâce à lui, pourtant, c'est toute une face cachée de l'histoire qui se révèle au grand jour. Sans Kim, ces regards « objectifs » mais malveillants nous seraient restés inaccessibles. Nabokov utilise donc Kim et le procédé de l'énigme qu'il incarne pour remettre en cause le récit officiel, rédigé par Van, pour introduire une autre perspective, fût-elle caricaturale.

Au fur et à mesure que progresse ce roman, on constate que la plupart des notations gratuites, comme celle que je viens d'analyser, auront un jour une fonction ; cela nous amène à soupçonner tous les détails les plus dérisoires. Nous sentons qu'une étrange partie d'échecs s'est engagée entre nous et l'auteur. A chaque hésitation, nous voyons peser sur nous le regard satanique de l'adversaire, et notre inquiétude s'accroît. Ainsi, dans cette description de la bibliothèque d'Ardis, pourquoi l'atlas botanique et les chandeliers fantômes occupent-ils tant de place ?

> Dans l'oblique faisceau d'un rayon studieux un Atlas botanique ouvert sur un pupitre montrait une planche figurant des orchidées. Une sorte de divan ou de lit de repos, couvert de velours noir et garni de deux coussins jaunes, s'encastrait dans un enfoncement de la muraille, sous une fenêtre formée d'une seule glace d'où la vue s'étendait avec prodigalité sur le parc traditionnel et le lac fait de main d'homme. Une paire de bougeoirs, purs spectres de métal et de cire, étaient posés — ou paraissaient l'être — sur le large appui de la fenêtre (42).

C'est sur ce divan, devant cette fenêtre, que Van et Ada vivront leur première nuit d'amour près de quatre-vingt pages plus loin. Ils ne remarqueront pas alors l'atlas botanique, mais le narrateur prend la peine de nous faire remarquer qu'il était

(42) *Ada* (Fayard), p. 35.

ouvert à une page prédestinée, l'orchidée étant une fleur hautement érotique, comme aime à le souligner Van. Ils ne remarqueront pas non plus la couleur des coussins. L'incendie des granges est déjà annoncé dans l'évocation du lac à la surface duquel les deux adolescents verront danser les flammes. Les deux chandeliers sont bien sûr ceux qu'apporteront Van et Ada cette nuit-là. La description est donc truquée : elle semble d'abord représenter le lieu tel que Van l'a découvert le premier jour mais, en fait, elle le décrit tel qu'il sera à un moment important du récit. Ce truquage peut répondre à deux besoins différents, l'un tenant au discours, l'autre au récit : Van ne veut peut-être pas retarder l'action par une inutile description dans la merveilleuse scène d'amour ; ou encore, il avoue que, ce soir-là, il était bien trop absorbé par ce qu'il faisait pour remarquer la configuration du lieu. En même temps, il fournit dans ce passage une première version d'une image qui va subir trois transformations successives : la fenêtre et le divan (celui du psychanalyste ?) deviendront pour Ada et Van le « cadre » de leur premier moment d'amour ; pour Kim, le photographe, ce sera le sujet d'une vision libertine (on pense aux deux lesbiennes, M^lle^ de Vinteuil et son amie, dans Proust) ; enfin la photographie qu'il a prise à cette occasion : « Vus la nuit, du jardin, par la fenêtre de la bibliothèque : deux petits fantômes blancs à l'intérieur collant leur nez à la vitre » (43). Kim n'a pas réussi à mettre dans la photographie tout ce qu'il a vu, et surtout tout ce qu'il a imaginé. Il est vraisemblable aussi que la fenêtre renvoie à un passage bien connu de Freud sur la scène primitive, sauf qu'ici la scène est jouée par les enfants eux-mêmes pendant qu'ils regardent l'incendie à l'extérieur, et tout en étant regardés par un observateur déjà assez peu innocent. Ainsi, une multitude de récits naît de la collation de textes distants de plusieurs centaines de pages dans le roman, comme si c'était moi, lecteur, qui les créais en glanant des détails futiles dans ce fatras de mots. Rien n'indique que le narrateur ou l'auteur m'a montré le chemin, car, dans bien des cas, la présence de ces micro-récits n'est pas signalée par eux. Merveilleuse illusion !

Ce que l'on appelle communément l'imagerie, dans le discours littéraire, intervient parfois aussi dans la constitution à distance de micro-récits ou de récits parallèles ; c'est ainsi sans doute qu'il faut étudier le cas de la phalène dans *Brisure à Senestre*. Tout d'abord, le narrateur anonyme compare David, le fils de Krug, à ces créatures presque parfaites que sont les

(43) *Ibid.*, p. 338.

« .... oiseaux,... chiots,... papillons endormis,... poulains » (44), mais rien ne laisse supposer que tel animal ou tel insecte sera amené à jouer un rôle plus loin dans le récit. Il n'y a donc pas effet d'annonce. Par la suite, les allusions se multiplient : par exemple, un voyageur a vu, lors de ses expéditions, des « papillons de la taille d'un éventail » (45). Vers le milieu du roman, on croit découvrir que ces allusions annonçaient ou préfiguraient une scène particulièrement émouvante, celle où Krug a peut-être vu, ou simplement imaginé, Olga en train de porter précautionneusement une phalène du jardin jusqu'à la maison, à l'époque qui a précédé leur première vraie rencontre : « Je crois que je vais te faire recommencer cette scène une troisième fois, mais à l'envers, revenant avec ce papillon de nuit, ce sphinx, dans le verger où tu l'as trouvé » (46). L'insecte est donc peut-être lié au souvenir d'Olga. Le même insecte réapparaît dans la boutique de Peter Quist, un peu plus loin ; là encore, il est « ocellé » (47). Peut-être est-il aussi lié à Mariette, la jolie nymphette qui essaie de séduire Krug et donc de le pousser à être infidèle à Olga : « *Mea puella, mea puella.* Ma brûlante, vulgaire, délicieusement délicate petite *puella.* C'est l'amphore translucide que je tiens par les poignées et que je dépose. C'est la phalène rose qui s'accroche... » (48). Il est sur le point de succomber à ses charmes, de s'abandonner à l'inceste, comme Humbert. Ces allusions à la phalène concernent donc toutes une certaine relation de parenté (père/fils ou fille, mari/femme). Pourtant, les deux derniers échos ne semblent pas devoir entrer dans cette logique : la détonation d'un fusil se confond avec le choc d'une phalène contre la vitre de l'écrivain (49). Le roman est presque terminé, le narrateur se montre à visage découvert ; c'est grâce à la phalène que s'effectue le passage de l'histoire au discours, de la scène du récit à celle de l'écriture. Le roman se termine sur une phrase ambiguë : « A good night for mothing » (« Une bonne nuit pour papillonner » (50). ; il n'y a pas de faute d'impression, comme certains ont voulu le croire : la phalène est en fait le signe personnel, l'empreinte, le sceau du narrateur : chaque fois qu'elle réapparaît, celui-ci revendique sa paternité sur le texte, dit avoir fait œuvre de

(44) *Brisure à Senestre,* p. 43. A signaler que dans l'original, c'est toujours le mot « moth » (phalène) qui est utilisé. Cette traduction n'a pas été revue par l'auteur, comme plusieurs des précédentes l'avaient été.

(45) *Ibid.,* p. 98.

(46) *Ibid.,* p. 157.

(47) *Ibid.,* p. 205.

(48) *Ibid.,* p. 223.

(49) *Ibid.,* p. 265.

(50) *Ibid.,* p. 266.

création, d'invention. Nous sentons bien, cependant, que cette interprétation n'épuise pas la signification de ce signe ; la phalène se transforme peu à peu en une sorte de créature fantastique, semblable au gigantesque insecte de Kafka, dont on ne saurait dire à coup sûr ce qu'elle signifie, si même c'est un signe ou un symbole plutôt qu'une sorte de point aveugle du livre.

Nabokov, à force de travailler son texte, de le faire exploser en une multitude de micro-récits, par une infinité de procédés, nous conduit à abandonner les catégories critiques qui depuis longtemps nous fournissaient un code de lecture du roman ; il nous oblige à reconnaître la nécessité de lire son texte autrement, d'une manière plus créatrice et moins récupératrice. Désormais, nous ne pourrons plus demander des comptes à un quelconque locuteur : ce qui arrive dans le texte, c'est à nous, lecteurs, que ça arrive. Il y a certes eu un auteur qui, en un accès de géniale folie, a composé ce texte et nous a fourni les matériaux à partir desquels s'élabore notre pratique, mais ce personnage nous est à jamais inaccessible tant les matériaux qu'il a parsemés sur notre route sont complexes, contradictoires. Ce serait folie que de vouloir restituer son discours. Et l'on croit deviner que ce discours serait lui-même folie. Le texte nabokovien confond notre raison, éveille en nous des fantasmes troublants, et nous contraints, pour le dire et écarter notre malaise, à tenir un discours parfois insensé !

3. *Le gommage des instances narratives*

Il est peut-être assez facile de reconnaître un statut discursif aux passages en monologue intérieur et en style indirect libre, car ils constituent une rupture par rapport au texte ambiant. Mais, lorsque l'on se situe au niveau du micro-texte, au niveau du roman total, on se sent déjà moins à l'aise pour parler d'a-discursivité. Le roman a traditionnellement pour mission de raconter une histoire, il a donc un début, un développement, un dénouement et une fin. Il est donc soumis à la logique rigoureuse du discours narratif, du discours en général : il doit être cohérent, témoigner de l'intelligence, de la maîtrise de soi du romancier, ainsi que de sa parfaite connaissance des représentations collectives. S'il ne répond pas à toutes ces exigences, il n'aura aucune chance de plaire au public, et donc d'être lu. On pardonnera assez facilement à un jeune romancier de ne pas avoir choisi ou inventé une bonne histoire, mais beaucoup moins d'écrire mal et de sembler ignorer les codes romanesques et sémiotiques en vigueur. Dans le premier cas, on

lui laissera au moins ses chances pour l'avenir, mais peut-être pas dans le second.

Cette distinction histoire/discours a été abondamment étudiée en France par les néo-rhétoriciens, Genette, Todorov et Brémond notamment. Certains se sont spécialisés dans l'étude du « récit comme histoire » (Brémond, parfois Todorov), d'autres dans l'analyse du « récit comme discours » (Genette, Todorov). Dans son excellent travail intitulé « Discours du récit », Genette s'est fixé la tâche suivante :

> Comme son titre l'indique, ou presque, notre étude porte essentiellement sur le récit au sens le plus courant, c'est-à-dire le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un *texte* narratif. Mais, comme on le verra, l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate (récit au sens 2), d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit, réellement (Homère) ou fictivement (Ulysse) : récit au sens 3 (51).

La distinction entre discours/texte/récit est extrêmement floue. Genette essaie bien ensuite de préciser les termes en distinguant histoire/récit proprement dit/narration, mais cela ne dissipe pas nos inquiétudes. Car, en fait, le principal défaut de ce projet c'est de vouloir séparer des entités (histoire/discours) qui, dans le texte narratif, sont indissociables. D'ailleurs, que fait Genette dans la suite de son étude ? Il analyse minutieusement toutes les distorsions que le discours peut apporter à l'histoire présupposée. Dans la première partie, il essaie de voir si le texte suit chronologiquement l'histoire, s'il y a analogie entre le temps du texte et celui de l'histoire présupposée ; dans la seconde partie, il s'ingénie à situer le narrateur par rapport aux personnages, et dans la troisième, les narrateurs par rapport à l'auteur. Chaque fois, on nous demande de prendre en compte, comme modèle ou comme repère, l'histoire à raconter, et de dégager les transformations apportées par le discours narratif. Cette opération pouvait être réalisable, à la rigueur, jusqu'à James, tant que l'écrivain se plaçait dans la problématique de la représentation (et encore !), tant que le dispositif discursif demeurait relativement simple et semblait être au service de l'histoire à raconter. Depuis, le roman a beaucoup évolué et la distinction histoire/discours est deve-

(51) *Figures III* (Seuil, 1972), p. 72.

nue plus risquée. Proust, que Genette utilise pourtant comme fondement de sa démonstration, ne cherche déjà plus à faire revivre une histoire présupposée ; chez lui, c'est déjà l'écriture qui fait histoire.

Nabokov, tout comme Joyce, a dû prendre en compte le genre qu'il utilisait ; il a feint d'accepter cette coupure traditionnelle au cœur du roman, pour mieux la gommer et créer des textes-objets a-discursifs. Les stratégies sont diverses. Prenons l'exemple de *Brisure à Senestre :* ici le travail narratif n'apparaît pas de prime abord, comme en témoigne l'ouverture :

> An oblong puddle inset in the coarse asphalt ; like a fancy footprint filled to the brim with quicksilver ; like a spatulate hole through which you can see the nether sky. Surrounded, I note, by a diffuse tentacled black dampness where some dull dun dead leaves have stuck. Drowned, I should say, before the puddle has shrunk to its present size (52).

Le narrateur s'est abstrait de son texte pour mettre son protagoniste au premier plan, en utilisant la technique du monologue intérieur analysée plus haut. Certes, on peut se demander d'abord si le « I » ne désigne pas un narrateur homodiégétique, mais le chapitre suivant, qui débute par la phrase « Krug s'arrête sur le seuil » (53), nous montre que le protagoniste est décrit par une autre écriture qu ela sienne propre. Dans ce passage de la première à la troisième personne, on lit un travail énonciatif dont on ne saurait dire s'il revient à un narrateur omniscient, hors récit, ou à un narrateur homodiégétique qui chercherait à cacher son jeu aussi longtemps que possible.

Cette ambiguïté est d'autant plus troublante que le premier chapitre, comme en témoigne le paragraphe cité, est d'une haute poéticité ; les allitérations (« dull dun dead ») ne sont généralement pas le fait d'un personnage de roman mais plutôt d'un romancier-poète. Pourtant, on apprend par la suite que Krug, professeur de philosophie à l'université, est aussi un grand artiste en son genre : lorsqu'un professeur d'histoire se lance dans une belle envolée lyrique (« " Et... cet élan furieux

(52) *Bend Sinister* (Weidenfeld and Nicolson, 1960), p. 5. « Une flaque d'eau oblongue, sertie dans l'asphalte rêche, telle une empreinte imaginaire, emplie jusqu'au bord de vif-argent ; anfractuosité de forme spatulée par laquelle apercevoir le ciel des enfers. L'encercle... oui, notons cela... une humidité noire, diffuse, tentaculaire, où quelques feuilles mortes misérables, ocre, se sont plaquées... noyées, devrais-je dire, avant le resserrement de la flaque jusqu'à sa dimension actuelle. » *Brisure à Senestre*, p. 17.

(53) *Brisure à Senestre*, p. 21.

vertigineux, du présent aspiré par ce vide, c'est nous qui voulons y voir une direction rationnelle " » (54)), le professeur d'économie murmure ironiquement : « "Du pur krugisme" ». La suite du roman, notamment le chapitre 7, dans lequel Krug réinvente une fantastique intrigue de *Hamlet*, prouvera que le célèbre philosophe est tout à fait capable de rêveries aussi raffinées et aussi lyriques que la magnifique rêverie de la flaque d'eau. Autrement dit, la suite du roman nous porterait à croire que la voix entendue dès le premier paragraphe était peut-être celle du protagoniste malgré tout.

Plusieurs indices se glissent peu à peu dans le texte qui viennent rompre cette logique énonciative. Ainsi, au chapitre 2, lorsque Krug traverse le pont en compagnie de l'épicier bavard, le récit se déplace à deux niveaux différents : il rapporte la rêverie de Krug en train de compter les lampadaires, et, en même temps, le bavardage ennuyeux de l'épicier :

> « Mais aujourd'hui les imbéciles vous rebattent les oreilles, ils disent que pour des gens comme vous et moi cette vie-là a disparu. Ne les croyez pas ! Non seulement elle n'a pas disparu... »

Est-ce qu'il y en a plus de quarante ? Nous sommes au moins à la moitié (55). Krug poursuit obstinément sa rêverie ; il paraît donc tout à fait invraisemblable au lecteur qu'il puisse entendre en même temps les sornettes de l'épicier. On peut dire qu'il y a là marque d'un travail énonciatif, de même que dans les descriptions comme la suivante : « Krug, a hunchback for the nonce, inserted his latchkey and slowly reverting to normal stature stepped into the hollow, humming, rumbling, rolling, roaring silence of his flat » (56). L'apposition ne peut, en principe, être le fait que d'un témoin-scripteur, car on imagine mal que le personnage puisse se voir de l'extérieur ; par contre, la série des adjectifs, à la fin de la phrase, paraît simuler le monologue intérieur de Krug (comme les allitérations de l'ouverture). Lorsque l'on apprend que Krug est capable de se dédoubler, de s'entendre parler, de se voir agir, on se demande à nouveau si de telles notations ne reproduisent pas le discours dédoublé de Krug. On ne sait donc toujours pas à qui attribuer le discours que nous percevons dans le texte.

---

(54) *Ibid.*, p. 61.

(55) *Ibid.*, p. 36.

(56) *Bend Sinister*, p. 23. « Lors le bossu Krug enfonce sa clef de verrou, puis retrouve lentement sa taille normale quand il pénètre dans le silence de son appartement, un silence rond, un roulement, un ronronnement, un rugissement. » *Brisure à Senestre*, p. 39.

Le doute va se dissiper cependant par la suite. Les changements de focalisation (57) se multiplient, permettant même l'évocation du rêve d'un personnage très secondaire :

> Le chat dort dans la chambre étouffante de la fille du président. Cette dernière rêve qu'elle est incapable de retrouver un pot de gelée de pommes et elle sait que c'est également un navire aperçu à Bervok tandis qu'un marin se penchait et crachait par-dessus bord. Elle regarde le crachat tomber, tomber dans la gelée de pommes qui est la surface de la mer, une mer à vous briser le cœur ; son rêve est strié de jaune doré puisqu'elle n'a pas éteint sa lampe, car elle souhaitait demeurer éveillée jusqu'à ce que les invités de son vieux père soient tous partis (58).

Il est impossible que ce récit de rêve ait été relayé par Krug, et même par qui que ce soit, car ce personnage ne fait que passer fugitivement à travers le roman, sans jamais se confier à personne. Le narrateur est donc manifestement intervenu et a affirmé sa présence à travers cette anecdote. Anecdote moins dérisoire qu'il paraît, cependant, car on y retrouve plusieurs échos d'événements passés. Ainsi, au chapitre 2, Krug, pour se tirer des griffes de la police, avait dit à l'un des policiers qu'il connaissait son cousin ; le policier, flatté d'avoir un lien quelconque avec l'éminent philosophe, s'était empressé d'entrer dans le jeu :

> — On s'est pas vus depuis un bout de temps, répondit le grassouillet, l'air ennuyé. Il habite à Bervok.
> — Un homme de bien, dit Krug. On a tous été désolés quand il est tombé dans cette fosse. Puisqu'il est toujours en vie, vous lui direz que le professeur Krug pense souvent à ces conversations que nous avions devant un pichet de cidre. Tout le monde peut créer le futur, mais il faut un sage pour créer le passé. Les pommes sont superbes à Bervok (59).

Le rêve de la jeune fille fait manifestement écho à ce passage. Le travail narratif se révèle finalement beaucoup plus poussé qu'il n'y paraissait au premier abord ; ce rêve semble

(57) Terme créé par Genette : « Pour éviter ce que les termes de *vision*, de *champ* et de *point de vue* ont de trop spécifiquement visuel, je reprendrai ici le terme un peu plus abstrait de *focalisation*, qui répond d'ailleurs à l'expression de Brooks et Warren : "focus of narration." » *Figures III*, p. 206.
(58) *Brisure à Senestre*, pp. 73-74.
(59) *Ibid.*, p. 27.

avoir été inventé par le narrateur pour se démasquer aux yeux du lecteur attentif qui se souviendrait encore de la scène à laquelle il renvoie. Le narrateur, tout comme Krug dans le passage cité, a le pouvoir d'inventer des personnages (le cousin, bien sûr, mais aussi la jeune fille qu'aucun personnage de l'intrigue ne rencontrera jamais) et de créer des situations. L'invention ainsi affichée est la marque irréfutable d'un travail narratif, mais la négation même de toute histoire présupposée.

Il faudra attendre les derniers chapitres avant que le narrateur se montre au grand jour. Il intervient dans la destinée de son personnage pour apaiser sa douleur devenue insupportable : « — c'est à ce moment que je ressentis un mouvement de pitié pour Adam et que je glissai jusqu'à lui le long d'un rayon de lune qui le frappa aussitôt de folie, mais qui lui épargna au moins la souffrance inutile de son destin logique » (60). Pour la première fois, le narrateur revendique la totale paternité du texte et déclare avoir inventé et produit le roman. Il en arrive même à se décrire en train de terminer son œuvre :

> Eh bien ! c'est tout. Les différents éléments de mon paradis relatif — la lampe de chevet, les cachets pour dormir, le verre de lait — me regardent dans les yeux avec une parfaite soumission. Je savais que l'immortalité que j'avais conférée à cette malheureuse créature humaine n'était qu'un sophisme fuyant, un jeu de mots (61).

Après s'être subtilement dissimulé pendant toute une partie du roman, utilisant son protagoniste comme écran, le voilà qui se met à se pavaner tout à coup sur la scène narrative ; geste spectaculaire du marionnettiste qui, le spectacle terminé, sort de sa boîte et plie ses tréteaux, révélant aux spectateurs d'où venait le discours des marionnettes. Façon de dire que l'histoire racontée n'appartient pas à l'Histoire (on pouvait en douter car le roman est très proche des événements du moment, comme je l'ai déjà dit), qu'elle n'est jamais arrivée à personne, que c'est une invention pure et simple. Façon de dire que le destin des personnages dépend du caprice de l'artiste, et qu'il aurait pu être tout autre. Façon de dire enfin que l'histoire appartient à l'imagination de l'auteur, qu'elle n'est pas coupée de son discours, que la coupure histoire/discours n'est ici plus de mise. Nabokov a renversé en fait la logique

(60) *Ibid.*, p. 258.
(61) *Ibid.*, p. 266.

narrative qui prévaut habituellement dans le roman : au lieu de marquer dès le début le décalage entre l'histoire et le discours, il a attendu la dernière page, ou presque. Ce geste est d'une importance capitale. L'ouverture traditionnelle du roman avait pour fonction première d'afficher l'historicité des faits rapportés (ou de déclencher une illusion d'historicité chez le lecteur) ; s'il y a un chroniqueur, c'est qu'il y a une histoire à raconter. Raisonnement simpliste, peut-être, mais plus répandu qu'on ne pense. Nabokov, au contraire, a refusé de marquer la coupure avant la fin de *Brisure à Senestre ;* en attendant ce moment-là, il n'a pas cherché à donner à son histoire un vernis d'historicité : au contraire, il a replacé tout le livre par rapport à celui qui l'a produit, parodiant en quelque sorte le dispositif romanesque traditionnel d'où était apparemment absent le dispositif de production du texte. Belle hypocrisie en somme : il fallait une coupure discours/histoire pour produire l'illusion d'historicité ; mais ensuite, il fallait gommer le mécanisme de la production textuelle !

Nabokov a joué sur cette hypocrisie. Il s'est délibérément placé dans la perspective de production du texte dans la plupart de ses romans, non seulement pour dénoncer cette hypocrisie, mais surtout pour perturber la lecture, empêcher le lecteur de voir ce qu'il voit, un texte. C'est le cas notamment dans *Lolita.* Le roman commence par un avant-propos, écrit par un certain John Ray, lequel a édité les mémoires de Humbert, le pervers, dont il dit : « C'est un être anormal et, à coup sûr, tout le contraire d'un gentleman. Mais sa plume, tel un archet magique, sait trouver les accents d'une grâce infinie, faite de tendresse et de compassion pour Lolita, et l'on ne peut que subir le charme du récit tout en abhorant son auteur » (62). John Ray tient absolument à se désolidariser de Humbert (dont il a été le psychiatre pendant ses mois de détention) : ce faisant, il confère aussi à Humbert la stature d'un personnage réel, historique. La coupure semble donc très nette au départ. Pourtant, ce n'est pas seulement Humbert le pervers et le criminel qui est introduit ici, c'est aussi Humbert l'écrivain : John Ray, en avouant qu'il a de la peine à concilier ces deux personnages, invite le lecteur à voir plusieurs niveaux dans le livre :

> En tant que document clinique, il est certain que *Lolita* prendra rang parmi les classiques de la psychiatrie ; en tant qu'œuvre d'art, cette confession transcende

(62) *Lolita,* p. 9.

son aspect expiatoire. Toutefois, c'est le rejaillissement moral du livre, plus que son intérêt scientifique ou littéraire, qui retiendra l'attention du lecteur sérieux (63).

Ces remarques n'ont, bien évidemment, aucune portée ironique sous la plume de John Ray. Mais, le lecteur habitué à Nabokov n'aura aucune peine à reconnaître ces mises en garde que l'auteur glisse systématiquement dans ses préfaces ou postfaces à l'adresse des psychologues, psychiatres et psychanalistes de tout poil. Ce texte suppose donc déjà une double lecture ; il s'adresse à deux narrataires (64) très différents : d'abord l'Américain moyen (telle Charlotte, la mère de Lolita) qui accepterait sans réserve les valeurs prônées par John Ray et s'acharnerait à voir deux niveaux distincts dans le livre, l'histoire d'une abominable perversion d'une part, un magnifique texte poétique d'autre part ; ensuite, le lecteur avisé, l'aficionado qui, habitué à l'écriture nabokovienne, identifierait l'ironie dans ce passage.

Dès son premier chapitre, Humbert s'ingénie à compliquer encore davantage le dispositif énonciatif en introduisant une troisième catégorie de narrataires, les jurés : « Voici, Mesdames et Messieurs les jurés, la première pièce à conviction » (65). On sait, grâce à John Ray, que Humbert devait passer en jugement pour avoir commis un crime ignoble ; on n'a donc aucune peine à entrer dans le jeu du narrateur et à fantasmer le jury qui aurait à se prononcer sur cette affaire. Le texte apparaît alors comme un plaidoyer devant une cour de justice.

Ces appels à la clémence du jury vont se faire plus rares au fur et à mesure que progresse l'intrigue. Humbert se tourne de plus en plus vers son lecteur à venir : « Maintenant qu'il me connaît, le lecteur peut m'imaginer, tantôt moite et poussiéreux, épiant à la dérobée les nymphettes... » (66). Plus loin, il se tourne vers le lecteur savant : « J'aimerais que mes doctes lecteurs participent à la scène que je vais rejouer pour eux... » (67). L'expression « doctes lecteurs » est assez ambiguë : elle rappelle le « lecteur sérieux » auquel s'était adressé John Ray dans son avant-propos et invite l'habitué de Nabokov à sourire complaisamment. Sourire gêné, cependant, car c'est bien lui le « docte lecteur », celui qui sait, pour avoir longtemps

(63) *Ibid.*

(64) Terme créé par Genette : « J'appellerai ainsi le destinataire du récit, sur le modèle de l'opposition proposée par A.-J. Greimas entre *destinateur* et *destinataire* ». *Figures III*, p. 227, en note.

(65) *Lolita*, p. 13.

(66) *Ibid.*, p. 40.

(67) *Ibid.*, p. 68.

pratiqué le roman nabokovien : se moquerait-on de lui tout à coup ? Supposition inadmissible : le lecteur ne consentira jamais à être rangé dans la même catégorie que les lecteurs sans génie. C'est ainsi qu'une nouvelle subdivision apparaît : il y a le lecteur savant dépourvu d'imagination et de subtilité, et il y a l'autre, c'est-à-dire sans doute moi-même ! Le lecteur imaginatif prend cependant lui aussi un plaisir « malsain » à la lecture de la scène que rejoue Humbert ; aucun lecteur « normalement constitué » ne peut rester indifférent à ces merveilleuses évocations érotiques. Voilà que je dois, une fois encore, me situer par rapport aux autres lecteurs du roman et chercher la place que j'aimerais occuper en face de ce livre gênant. Nabokov a réussi là une véritable prouesse : il a contraint le lecteur à se remettre constamment en question, ou plutôt à s'analyser. Le livre se présentait comme un cas ; on ne se doutait pas qu'il pouvait s'agir de notre propre cas. La technique est très efficace : Humbert s'arrange sans cesse pour nous priver de nos certitudes, pour nous mettre mal à l'aise en manipulant l'ironie de main de maître. Ce faisant, bien sûr, il détourne notre attention de ses propres forfaits et nous empêche de nous constituer en censeurs en paralysant notre jugement. Impossible de juger Humbert sans nous juger nous-mêmes. Tel est le dilemme dans le premier tiers du roman.

Bientôt, nous apprenons que Humbert a eu des moments de folie et qu'il a dû être interné : « Le lecteur sera peiné de savoir que je subis, peu après mon retour au monde civilisé, un nouvel accès d'insanité... » (68). Humbert continue de plaisanter, mais on croit déceler une certaine gêne dans son propos. Voilà que nous nous constituons à notre tour en psychiatres et que nous essayons d'identifier les symptômes et la nature de son mal. Nous voilà obligés de prendre nos distances par rapport à son texte, et de ne plus le croire sur parole : Humbert ne dit pas tout, il nous cache des choses importantes.

La faille ne se situe cependant pas là où nous la voyons, c'est-à-dire dans la tête de Humbert : elle est inscrite plus profondément dans la structure même du roman. Depuis l'avant-propos de John Ray, nous savons qu'il ya eu crime, mais nous ignorons la nature de ce crime. On nous l'apprend un peu plus loin, mais nous ne nous en rendons pas compte lors d'une première lecture : « Ci-gît Quilty — qui l'a tué ? » (69). Le nom de Quilty n'ayant pas été mentionné auparavant, sauf dans une allusion sans importance et dans un contexte qui semble

(68) *Ibid.*, p. 42.
(69) *Ibid.*, p. 39.

étranger à l'intrigue (il s'agit de l'article de l'*Annuaire du théâtre*), et tout le passage ressemblant par ailleurs à une divagation démente, le lecteur ne songe pas un seul instant à prendre cette déclaration au pied de la lettre. Par la suite, la plupart des allusions à ce personnage ont de la même façon un caractère accidentel et ne semblent pas devoir s'inscrire dans le récit principal : par exemple, Charlotte, en indiquant à son mari qu'il y a un dentiste nommé Quilty qui habite la maison voisine, fait remarquer que c'est l'oncle ou le cousin de l'écrivain (70). Toutes ces allusions paraissent entièrement gratuites et semblent avoir pour fonction de renforcer le vraisemblable autobiographique et historique : dans un roman, tout doit conventionnellement être fonctionnel, pas dans la vie, ni dans l'histoire.

Le récit d'enquête commence bien plus tard, lorsque nous apprenons que Humbert et sa nymphette sont poursuivis par un étrange personnage qui ne se montre jamais à visage découvert. L'introduction de ce personnage inconnu pose un problème technique au narrateur :

> Ici, je supplie le lecteur de ne pas se gausser de moi et de ma confusion mentale. Il lui est facile, comme à moi-même, de déchiffrer *aujourd'hui* une destinée parvenue à son terme — mais un destin en gestation n'a rien de commun, croyez-moi, avec la naïveté de ces histoires de détectives où il suffit tout bonnement de garder l'œil sur les indices (71).

Humbert sollicite l'indulgence de son lecteur en lui demandant de se mettre à sa place, d'essayer de regarder les faits sans les interroger. Depuis longtemps déjà, Quilty évoluait autour de lui, mais il ne s'en souciait aucunement car ce n'était pas encore son rival, ou parce qu'il ignorait qu'il l'était déjà. Lorsqu'il rédige ce texte, il connaît bien sûr l'issue de l'intrigue ; il parsème délibérément des allusions gratuites le long de son texte pour que le lecteur soit amené plus tard à jouer au détective, comme lui-même avait dû le faire après l'enlèvement de Lolita. En somme, le texte mime parfaitement l'histoire comme dans tout bon roman policier, à la différence prêt que c'est le détective qui raconte lui-même son histoire. Habituellement, dans le roman policier, l'histoire est racontée par un narrateur-observateur qui, dans la plupart des cas, ne fait que décrire les faits et gestes du détective : c'est le cas du

(70) *Ibid.*, p. 75. Appel a recensé toutes les allusions à Quilty dans une note. Voir *The Annotated Lolita*, pp. 349-350.

(71) *Lolita*, p. 244.

Dr Watson dans les histoires de Sherlock Holmes. Ce dispositif narratif est indispensable au genre : le suspense serait partiellement détruit si on nous présentait l'histoire comme révolue et si on nous faisait comprendre dès le début que le détective a déjà résolu l'énigme. Le Dr Watson filme en quelque sorte l'enquête au fur et à mesure qu'elle se déroule, sans rien nous cacher de ce qu'il voit et entend. Par contre, Humbert, lorsqu'il écrit son histoire, nous cache délibérément quelque chose ; il dissimule aussi longtemps qu'il peut l'existence d'un récit d'enquête.

Nos manques à comprendre sont plus nombreux et remontent plus loin dans le temps du récit que ceux de Humbert dans le temps de l'histoire, puisqu'une vingtaine d'allusions à Quilty ont précédé, dans le roman, le moment de la rencontre, dans l'histoire, entre Lolita et Quilty. Les soixantes pages suivantes font le récit d'une multitude de rencontres ou quasi-rencontres entre Humbert et Quilty, et retracent les péripéties de l'enquête infructueuse menée par Humbert pour découvrir l'identité de son rival, de son double. Même lorsque Lolita lui communique ce nom, il continue de le taire à son lecteur :

> « Tu tiens vraiment à savoir qui c'était ? Eh bien, c'était... »
> Et, doucement, en confidence, ses maigres sourcils arqués, fronçant ses lèvres gercées, elle prononça enfin, en une sorte de sifflement muet, un peu ironiquement, avec quelque dédain, non sans tendresse, le nom que le lecteur perspicace a deviné depuis longtemps (72).

Humbert sait pertinemment qu'il a été assez adroit pour que nous ne découvrions pas ce nom et il utilise cette dernière boutade pour faire durer le suspens. Ce n'est qu'à l'occasion de sa visite chez le dentiste de Ramsdale que nous apprenons le nom de celui qu'il recherche : « Il n'avait pas revu son neveu depuis 1946, mais le bougre habitait probablement encore le logis ancestral — Grimm Road, près de Parkington » (73). La scène du meurtre suit quelques pages plus loin. Là encore, le récit mime étroitement l'histoire présupposée puisque quelques jours seulement séparent la rencontre Humbert-Lolita du meurtre de Quilty. Cependant, ce mimétisme de l'écriture ne réussit pas à placer le lecteur à l'endroit même qu'occupait le narrateur à chaque étape : il y a toujours un temps de décalage entre les deux enquêtes.

(72) *Ibid.*, p. 314.
(73) *Ibid.*, p. 337.

On peut donc diviser le récit de Quilty en cinq grandes séquences distinctes :

— présence discrète de Quilty, mais récit d'enquête non signalé
— présence manifeste de Quilty, mais récit d'enquête signalé, nom de Quilty inconnu de Humbert
— présence manifeste de Quilty, récit d'enquête poursuivi, nom de Quilty connu de Humbert, inconnu du lecteur
— présence manifeste de Quilty, récit d'enquête poursuivi, nom de Quilty connu de Humbert, connu aussi du lecteur
— rencontre et meurtre.

Il ne s'agit pas là d'un découpage du récit principal, puisque ces séquences (à l'exception de la première) s'articulent essentiellement dans les cent dernières pages du roman, celles où Humbert s'acharne à découvrir l'identité de son rival afin de l'éliminer et de rester le seul « diseur » de Lolita. Il s'agit d'un micro-récit qui finit par prendre place dans le macro-récit. Evidemment, ce micro-récit occupe une place infiniment plus importante que tous les autres micro-récits du roman. Alfred Appel nous apprend d'ailleurs que Nabokov a commencé à écrire ce roman par la scène du meurtre : « Il fallait que sa mort soit claire à mon esprit afin de pouvoir contrôler ses premières apparitions » (74). Il avait rédigé également trois autres scènes où figurait en bonne place ce personnage, mais ces scènes ont été omises parce que « de telles apparitions en premier plan interrompaient la structure et le rythme de la poursuite de Lolita par Quilty, et sapaient le mystère entourant son identité » (75). Elles représentaient surtout un problème narratif trop important, car le narrateur, pour évoquer ces rencontres, aurait dû trahir le nom de Quilty et annoncer plus tôt le récit d'enquête.

Dans ce roman, la coupure entre l'histoire et le discours semble donc très nette, ce qui n'était pas le cas dans *Brisure à Senestre :* le nom étrange du protagoniste, Humbert Humbert, montre clairement qu'il existe deux visages à ce personnage, celui du nympholepte vicieux et celui de l'artiste, du poète, et que ces deux visages sont totalement indissociables. En interrogeant, en inquiétant son lecteur comme il le fait, Nabokov a dramatisé en quelque sorte le problème de la lecture du texte moderniste : on ne peut plus lire comme autrefois en gardant ses distances par rapport au texte, en restant dans sa tour d'ivoire. La lecture n'est plus un simple loisir, une

(74) *The Annotated Lolita*, p. 349.
(75) *Ibid.*, p. 350.

détente, c'est une activité qui nous engage totalement, nous contraint à prendre parti, à reconnaître dans le texte le reflet de notre propre imaginaire, l'image de notre propre désir. Le récit d'enquête se situe dans cette logique : le lecteur, s'il ne veut pas être dupe du texte qu'il a lu et par lequel il s'est laissé piéger, doit fournir un important travail de recherche, relier tous les micro-récits qui, jusque vers la fin, avaient pu lui paraître gratuits. Il doit jouer avec le texte « comme » Humbert avait joué avec l'histoire ; il doit faire en sens inverse le chemin parcouru par Humbert narrateur, c'est-à-dire qu'il doit recueillir une à une les perles que celui-ci a semées le long du chemin. En somme, il se trouve prisonnier entre une histoire qui le séduit, le trouble, et un discours qui le tourmente ; il ne sait plus faire la part des choses, dégager l'élément qui le tourmente dans le dicours de Humbert de celui qui le trouble dans la pratique du pervers. La coupure entre histoire et discours se cicatrise dans la pratique du lecteur : c'est tout le roman qui est à la fois pervers et poétique ; on se demande même si, dans ce livre, Nabokov ne suggère pas que la poésie, l'art, sont fondamentalement une perversion. Il faut être pervers pour être artiste ; l'art est un défi lancé à la raison, à l'ordre social et moral. La poésie constitue un usage « pervers » du langage : elle ne l'utilise pas pour communiquer un message mais pour le travailler, le manipuler, lui faire fête ! *Lolita* n'est pas un roman dans le sens où l'on entend généralement ce mot : il ne raconte pas une histoire, il célèbre la beauté poétique du nom. C'est de la poésie pure.

4. *Le texte et le hors-texte : Feu pâle*

Il s'avère donc impossible de glisser l'ongle entre l'histoire et le discours chez Nabokov, de trouver le défaut du texte. Et pourtant, on relève dans ses romans une infinité de hors-texte, c'est-à-dire de textes ou de fragments de textes qui semblent avoir été composés par d'autres personnages que le narrateur lui-même, ou par le narrateur mais à un autre moment que celui de la narration principale, hors-texte qui sont apparemment utilisés pour leur valeur documentaire. Lorsque nous les rencontrons, nous avons le sentiment, enfin, de lire quelque chose qui, manifestement, appartient à l'histoire toute nue, celle qui n'a pas encore été racontée, recouverte par le discours synthétisant et donc déformant de l'historien. Cette pratique, fort répandue, notamment à partir de *Le don*, semble donner un démenti aux propos que j'ai tenus dans ce second chapitre et démontrer que le texte nabokovien se situe bien malgré tout dans

l'antique tradition rhétorique. On va voir qu'il n'en est rien et qu'il s'agit d'une technique très sophistiquée visant à renforcer le caractère dense et compact du texte nabokovien.

J'ai déjà évoqué, dans mon premier chapitre, la biographie de Tchernychevsky dans *Le don ;* il s'agit là d'un cas extrême de hors-texte, sans précédent à ma connaissance, où le hors-texte occupe un quart du texte. Ce hors-texte, je l'ai dit, a été écarté par le premier éditeur qui ne voyait pas à quoi il pouvait bien servir. Il constitue effectivement une rupture dans la trame de l'histoire dans la mesure où, depuis le début, Fédor a fait œuvre autobiographique avant tout. Ce n'était pas la première fois, pourtant, que le hors-texte faisait irruption dans ce roman : dans le premier chapitre, Fédor avait abondamment cité et commenté ses poèmes de jeunesse. Ces poèmes avaient une valeur documentaire et parlaient mieux de la jeunesse du protagoniste qu'auraient pu le faire de longs discours. Qu'on en juge par le passage suivant consacré à la nouvelle bicyclette :

> En comparaison de mon vétuste petit tricycle bruyant et pitoyable dont les roues étaient si minces qu'elles s'enfonçaient même dans le sable de la terrasse du jardin, la nouvelle venue possédait une céleste légèreté de mouvement. Ceci est bien exprimé par le poète dans les vers suivants :
>
> Oh, cette première bicyclette !
> Sa splendeur, sa hauteur,
> « Dux » ou « Pobéda » inscrit sur son cadre,
> Le silence de son pneu étanche ! (76).

Ce poème, écrit peu après l'important événement, fournit sans doute une représentation assez fidèle de ce qu'a ressenti Fédor à l'époque : c'est une sorte de photographie, un document, donc un hors-texte. Pourtant, ce n'est pas pour cela que le narrateur le cite, c'est pour montrer surtout le ton de ses œuvres de jeunesse. En effet, dans les premiers instants du livre, Fédor reçoit un coup de téléphone d'un de ses amis qui lui annonce que son recueil de poèmes, qui vient juste de paraître, a été recensé de manière très favorable dans la presse. Le poète qui, jusque-là, avait quelques doutes quant à la qualité de son œuvre, se remet à lire un à un ses poèmes d'un œil tout neuf, celui du critique qui a (ou pourrait avoir) rédigé ladite recension, ce qui explique le ton impersonnel de la dernière phrase de présentation (« Ceci est bien exprimé par le poète dans les vers suivants »). Les poèmes ne sont plus jugés pour leur valeur

(76) *Le don*, p. 38.

documentaire, historique, mais pour leur valeur poétique, selon une optique critique désuète qui valorise la dimension référentielle du fait poétique : on tourne un peu en rond ! L'histoire est toujours là, mais intégrée bizarrement au fait poétique.

Peu après avoir relu ses poèmes, Fédor se rend en visite chez l'ami qui lui a téléphoné, et apprend, à son grand regret, que la nouvelle de la recension était un méchant canular de premier avril (date qui est affichée dès la première page du roman). L'enthousiasme momentané qu'il avait essayé de nous faire partager n'était donc pas de mise. Cette déconvenue remet en cause toute la série des poèmes cités ; si nous avions eu tendance, lors de la première lecture, à nous identifier un peu trop à Fédor et à regarder ces poèmes d'un œil favorable, nous voilà contraints de reprendre notre lecture et de nous faire une opinion personnelle qui ne doive rien à l'enthousiasme du narrateur ; si, déjà à la première lecture, nous n'avions pas aimé ces poèmes, nous sommes obligés de reconnaître, en arrivant à ce point, que Fédor avait bien du mérite à s'exposer ainsi au mépris de ses lecteurs et beaucoup de lucidité, en définitive, sur ses propres œuvres, du moins au moment où il a rédigé le roman. En somme, ces poèmes n'étaient que des spécimens ; ils visaient à montrer ce qu'était l'écriture du narrateur à une certaine époque de sa vie. Ils montrent quel chemin il a dû parcourir pour en arriver à cette écriture ample et très imagée qui compose ce récit. C'est finalement dans ce but que Fédor, romancier, les a cités dans son texte. Grâce à ces documents, plusieurs moments de la vie de l'écrivain se trouvent magiquement télescopés :

— la jeunesse turbulente (bicyclette) ;
— la jeunesse écrivante (écriture des poèmes) ;
— première publication (recension fictive et lecture) ;
— canular (deuxième lecture) ;
— rédaction du roman (troisième lecture).

A chaque étape, l'histoire s'éloigne un peu plus ; le discours porte sur le texte élaboré lors de l'étape précédente. Le récit définitif est celui qui combine ces multiples niveaux, celui qui montre en même temps l'évolution du romancier Fédor et de son écriture. C'est ainsi que le chapitre consacré à Tchernychevsky retrouve toute sa place : il constitue une étape de plus dans cette double évolution. C'est après que Fédor aura pu liquider l'histoire et l'écriture établie d'un écrivain connu qu'il pourra enfin prendre son essor et écrire de la fiction. Son aventure est exactement celle de Nabokov telle que je m'efforce ici de la reproduire ; elle consiste à éliminer patiemment le fardeau de l'histoire, à libérer l'écriture de toute entrave référentielle et

à l'amener à produire de l'inédit. Les poèmes et la biographie de Tchernychevsky ne sont plus, dès lors, des hors-texte, comme on pouvait le croire au début ; ils appartiennent totalement au texte, à la fois comme discours et comme histoire. Ils constituent, avec tout le texte qui les enveloppe et avec lequel ils se combinent, le roman dont Fédor prend congé à la fin : « Adieu, mon livre ! Chaque rêve est sujet à la mort aussi » (77). Pour la première fois, il reconnaît qu'il était en train d'écrire un roman ; il le fait de manière très subtile car le dernier paragraphe introduit par cette phrase est une refonte d'une strophe d'*Eugène Onéguine*. Manière de dire que ce roman appartient déjà à la littérature et trouve sa place dans une longue succession de textes.

On le voit, grâce à ces multiples déboîtements énonciatifs, les poèmes qui, par eux-mêmes, n'étaient pas très raffinés prennent une incontestable portée poétique. La poésie n'est pas dans les mots eux-mêmes mais dans l'échange entre poèmes et texte enveloppant. Cette poétisation d'un texte banal est effectuée de manière tout à fait magistrale dans *Lolita*. On se souvient que Humbert, avant d'exécuter Quilty, lui fait lire le texte de sa sentence :

> Attendu que tu as
> abusé de ton avantage
> attendu que tu as
> exploité l'avantage de mon désavantage (78).

Humbert a rédigé la sentence sous forme de poème. Là encore, le parcours suivi par le hors-texte est assez curieux : c'est Humbert qui est censé l'avoir composé avant de se rendre chez Quilty, mais c'est de la bouche de Quilty que nous le recevons, comme le soulignent les nombreux commentaires : « "C'est très bon, vous savez ! Bougrement bon " », ou encore : « "Je ne saisis pas très bien ce passage " » (79). Le dernier commentaire précipite un nouveau déboîtement énonciatif : « Ma foi, cher Monsieur, c'est un poème admirable. Le meilleur de toute votre œuvre, à mon humble avis." » (80). C'est une remarque très ironique bien sûr, car Quilty ignore totalement que Humbert ait écrit d'autres poèmes, notamment le très beau poème à Lolita qui résonne comme un cri de détresse :

---

(77) *Ibid.*, p. 405.
(78) *Lolita*, p. 346.
(79) *Ibid.*
(80) *Ibid.*, p. 347.

Où va-t-on te chercher, Dolorès ? Quel tapis
Magique vers quel astre t'emporte ?
Et quelle marque a-t-elle — Antilope ? Okapi ? —
La voiture qui vibre à ta porte ? (81).

Le lecteur qui connaît cet autre poème sait que Quilty se trompe mais il lui pardonne cette « erreur de jugement » étant donné les circonstances. A travers cette remarque, Quilty déclare continuer à jouer le rôle qu'il a joué toute sa vie, celui de comédien : on lui donne un rôle, il le joue, voilà tout ; mais qu'on ne lui demande pas de croire à ce rôle, ni de s'identifier au personnage ! Les coups de revolver de Humbert donnent aussitôt à cette scène burlesque une dimension tragique : Quilty avait beau lire la sentence avec légèreté, d'un ton ironique, l'exécution se produit bien néanmoins. Comme si le fou shakespearien devait subir les conséquences de son impudence. Le succès artistique remporté par Humbert, dans ce poème, provient donc moins de ses talents d'écrivain que de ses qualités de scénariste (poème lu par Quilty + exécution). Le hors-texte banal s'enrichit donc, se poétise au contact du texte ambiant qui le récupère, le recouvre. Il devient une séquence à part entière du récit, en raison de ce qu'il énonce, bien sûr, mais aussi parce qu'il est soutenu par deux discours antagonistes, celui de l'auteur-bourreau et celui de l'acteur-victime.

Dans *Ada,* Nabokov a abondamment utilisé la lettre comme hors-texte, revenant ainsi aux sources dix-huitièmistes du roman. Alors que, dans *Le don* et *Lolita,* il utilisait des hors-textes écrits par le narrateur à d'autres moments que celui de la narration principale, ici il multiplie des documents venant de sources diverses que le narrateur se contente apparemment de mettre bout à bout. Je n'étudierai que l'exemple le plus caractéristique, celui du chapitre 6 de la troisième partie où se trouvent réunies six lettres, écrites par quatre personnages à trois destinataires différents, aussitôt après le suicide de Lucette, la demi-sœur de Van et d'Ada. Rappelons brièvement l'ordre de ces lettres :

— brève lettre de Van à son père, Démon, lui demandant de faire suivre la lettre ci-jointe, destinée à Ada, s'il n'y voit pas d'inconvénients
— lettre de Van à Ada (communiquée par Démon) expliquant les circonstances de la mort de Lucette
— lettre de Démon à Van pour annoncer qu'il a transmis la lettre à Ada et pour signaler qu'il soupçonne ladite lettre de comporter un code

(81) *Ibid.*, p. 296.

— lettre de condoléances de Cordula à Van, écrite en français

— lettre d'Ada à Van, dans un style très impersonnel

— lettre très intime de Van à Ada qui n'a jamais été expédiée. Elle fut retrouvée en 1928 dans une boîte en fer, sous un cyprès du parc à Villa Armina. Elle est incomplète : un passage du début et toute la fin ont été détruits par la rouille. On suppose que la dernière partie devait parler du film *La Dernière Frasque de Don Juan* dans lequel jouait Ada et qui a été projeté sur le bateau où se trouvaient Lucette et Van, provoquant indirectement le suicide de celle-là.

Van s'est borné à placer ces lettres dans un ordre apparemment chronologique, sans se donner la peine de les présenter ou de les commenter ; il n'indique même pas dans quel but il a tenu à citer ces lettres in extenso. C'est donc au lecteur que revient la tâche ingrate de donner un sens à cette séquence.

Toutes ces lettres sont pleines de sous-entendus qui ne sont compréhensibles en principe, que pour l'expéditeur et le destinataire, mais cela n'a rien d'étonnnant. Ce qui surprend, par contre, c'est qu'une lettre soit écrite en français, sans être traduite, et qu'une autre soit tronquée (celle-là même qui n'a pas été expédiée). La lettre écrite en français semble assez limpide (une fois que le lecteur anglophone a réussi à la déchiffrer) ; c'est la moins suspecte au départ, bien que la plus codée (langue étrangère). Pourtant, on peut voir dans l'avant-dernière phrase (« Nous revenons à Malbrook vers la mi-août » (82)) une invitation de Cordula à Van ; dans ce cas cette lettre de condoléances ne serait qu'un prétexte pour lui permettre de renouer avec Van. Ce ne serait d'ailleurs pas la première fois qu'elle profiterait des malheurs de Lucette : on se souvient qu'un jour Van n'avait pu répondre aux ardeurs de sa belle-sœur parce qu'il avait fait l'amour avec Cordula peu de temps auparavant. N'aurait-elle pas joué, finalement, un rôle encore plus déterminant dans cette affaire ? Le bateau sur lequel s'étaient embarqués Lucette et Van appartenait à son mari ; c'est grâce à elle que Lucette avait pu obtenir une cabine au dernier moment, comme nous en informe sa lettre : « C'est à moi (...) que presque à la veille de sa mort cette pauvre fille s'est adressée pour arranger les choses sur le *Tobakoff* qui est toujours bondé » (83). N'aurait-elle pas aussi fait programmer le film *La Dernière Frasque*

(82) *Ada* (Fayard), p. 415.
(83) *Ibid.*

de Don Juan, prévoyant sadiquement le résultat ? Dans ce cas, le suicide ne serait pas ce « mystère que nul savant ne peut expliquer » dont elle parle complaisamment dans sa lettre ; ce serait l'aboutissement presque fatal d'une machination diabolique.

Van, le destinataire de la lettre, a-t-il compris toutes ces implications ? Nous n'en savons rien puisqu'il n'ajoute aucun commentaire ; à moins que nous considérions la dernière lettre, celle qui n'a jamais été postée, comme un commentaire oblique, un aveu de complicité involontaire de sa part. Cette dernière lettre a pour effet, en tout cas, d'attirer sur elle toute l'attention du lecteur : tout document tronqué qui n'a pas suivi un parcours normal semble détenteur d'un secret. On peut être sûr que le lecteur consciencieux s'ingéniera à combler les vides et en oubliera ainsi toutes les lettres précédentes dont le texte est plus intelligible. On peut même se demander si Van, qui a été l'auteur, et peut-être même le seul lecteur de cette dernière lettre, n'a pas usé de ce stratagème pour faire oublier la lettre la plus importante, celle de Cordula, s'il n'a pas inventé cette dernière lettre, au moment de la narration principale, pour détourner l'attention du lecteur. Toutes ces questions, toutes ces suppositions demeurent insolubles, inconfirmables, parce que le narrateur abandonne provisoirement son rôle narratif et feint d'être documentaliste. Soit dit en passant, il ne répondra jamais à l'invitation de Cordula !

Nabokov nous oblige donc par les hors-texte à prendre parti, à nous engager ; il nous invite à faire violence au texte. « Lire » prend à la fois tous les sens qu'évoque Julia Kristeva :

> Le verbe « lire » avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension de la pratique littéraire. « Lire » était aussi « ramasser », « cueillir », « épier », « reconnaître les traces », « prendre », « voler ». « Lire » dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l'autre (84).

Nous sommes amenés à recueillir patiemment dans les lettres tous les indices qui nous permettraient, en les reliant à des événements pris dans le texte enveloppant, de découvrir des éléments occultés du récit (Cordula aurait provoqué délibérément le suicide de Lucette ; Van serait involontairement son complice). Nabokov nous montre ainsi avec force que la

(84) *Sémiotikè*, p. 181.

lettre est toujours volée ; en même temps, il nous invite à comprendre ce qu'est la pratique textuelle, la lecture créatrice du texte littéraire. Ce n'est pas un hasard qu'il ait choisi comme hors-texte des poèmes et des lettres ; ce sont, les uns et les autres, des textes mobiles, manipulables, dont la lecture n'est programmée par aucun texte ambiant et dépend du moment, du lieu où on les lit, de la personnalité et des goûts du lecteur. Dans un roman, chaque chapitre n'a de sens que par rapport à ce qui précède et suit ; l'autonomie du lecteur est donc restreinte. Nabokov a voulu briser la tyrannie du récit : il a composé des romans apparemment linéaires qui sont en fait fragmentables à l'infini : il nous a fourni des « kits » très sophistiqués en nous laissant le soin de monter un spectacle à notre goût, d'écrire le livre de nos rêves.

C'est ainsi, sans nul doute, qu'il faut prendre ou comprendre l'étonnant *Feu pâle*, ce roman savant qui n'appartient à aucun genre précis et qui pourtant les contient tous. Ici, Nabokov a délibérément rompu avec la tradition ; il a composé un roman en quatre parties : l'avant-propos, dans lequel Kinbote présente le poème de Shade, décrit ses rapports avec le poète et explique les circonstances qui l'ont conduit à entreprendre son commentaire ; le poème autobiographique de Shade, en quatre chants, neuf cent quatre-vingt-dix-neuf vers, dans lequel le poète évoque surtout son enfance et le triste destin de sa fille Hazel, et où il expose ses théories littéraires et philosophiques ; ensuite, le plus gros de l'œuvre, le commentaire de Kinbote sur le poème de Shade ; enfin, l'index composé par Kinbote et renvoyant essentiellement au commentaire. Nous avons donc affaire à deux narrateurs à part entière, Shade et Kinbote, situation tout à fait exceptionnelle ; certes dans *Ada*, plusieurs personnages contribuent à rédiger le texte (Ada, Oranger, les auteurs de lettres), mais le gros de l'œuvre est composé par Van. De toute manière, on nous raconte d'un bout à l'autre la même histoire, celle d'Ada et de Van, ainsi que de leur famille. Ici, non seulement il y a deux narrateurs distincts, ayant composé deux textes différents, mais il y a aussi deux histoires distinctes : celle de Shade, de sa famille, de son milieu de travail, dans le poème et dans certaines parties du commentaire, et surtout celle d'un mystérieux roi de Zembla, appelé Charles, qui aurait été renversé de son trône par des révolutionnaires, se serait enfui du pays, et aurait erré à travers l'Europe, avant d'aboutir en Amérique.

Le décrochage entre les deux histoires s'opère de manière assez étrange. Certes, dans l'avant-propos, Kinbote avait signalé qu'il venait de Zembla, mais il n'avait pas parlé du roi Charles. C'est dans sa première note, à propos du premier vers du

poème : « C'était moi l'ombre du jaseur tué... » (85), que le roi Charles est évoqué pour la première fois. Kinbote signale en passant qu'un oiseau ressemblant au jaseur est le modèle d'une des créatures héraldiques « sur les armoiries du Roi zemblien, Charles le Bien-Aimé (né en 1915), dont j'ai souvent discuté les glorieuses infortunes avec mon ami » (86). Rien ne motive apparemment cette remarque, mais ne trouve-t-on pas souvent de telles notations gratuites dans les annotations de ce genre (87) ? Dans la note suivante à propos de l'expression « terre de cristal », Kinbote revient plus longuement sur ce roi en s'autorisant d'une variante qu'il prétend avoir trouvée dans les notes de Shade :

> Ah, je ne dois pas oublier de dire quelque chose
> Que mon ami m'a raconté à propos d'un certain roi (88).

Kinbote essaie de se persuader que le poète, à qui il racontait l'étonnante histoire du roi Charles à l'époque où il composait le poème « Feu pâle », devait avoir cette histoire à l'esprit tout en écrivant. Il s'accroche ainsi aux moindres indices, n'hésitant pas à faire dire au texte de Shade ce qu'il ne veut manifestement pas dire.

Vers la fin de son commentaire, il finira par avouer que les deux vers dont il s'est servi comme passeport ont été falsifiés :

> Je veux dire quelque chose à propos d'une note antérieure (la note au vers 12). La conscience et l'érudition ont débattu la question, et je crois à présent que le sens des deux vers donné dans cette note est faussé et empreint d'un désir secret. C'est bien la seule fois, au cours de l'élaboration de ces commentaires difficiles, que je me suis attardé, dans ma détresse et ma déception, au bord de la falsification. Je dois demander au lecteur de négliger ces deux vers. Je pourrais les enlever avant la publication, mais ceci m'obligerait à retravailler toute la note, ou une partie considérable du moins, et je n'ai pas de temps à perdre à de telles âneries (89).

Cette note contient un curieux raisonnement. Kinbote avoue ne pas avoir été aussi scrupuleusement consciencieux qu'il le prétendait par exemple dans l'avant-propos. Pourquoi faut-il

(85) *Feu pâle* (Gallimard, 1965), p. 31.

(86) *Ibid.*, p. 66.

(87) N'oublions pas que ce roman constitue une sorte de parodie de la gigantesque traduction annotée d'*Eugène Onéguine* que composait Nabokov à l'époque.

(88) *Feu pâle*, p. 66.

(89) *Ibid.*, p. 199.

maintenant qu'il se ridiculise aux yeux de ses lecteurs ? Peut-être pour réduire l'impact de certaines révélations qu'il va devoir faire dans les pages suivantes où il reconnaîtra avoir souffert de troubles mentaux graves. Cet aveu semble prouver que, malgré sa maladie, il sait encore distinguer le vrai du faux. Un tel assaut de sincérité, venant à la suite d'un important travail de recherche, a des chances de faire adhérer le lecteur crédule encore plus totalement au discours de Kinbote. On peut penser que peu de lecteurs se sont donné la peine de débrouiller toutes les implications de cette note : sans doute beaucoup se seront reportés à ces deux vers de la note sur le vers douze, mais bien peu auront lu toute la note et encore moins auront compris que c'est grâce à ces vers falsifiés que Kinbote s'est permis de narrer les aventures du roi Charles. Par cette mise au point, Kinbote essaie sans doute de se blanchir, mais il cherche surtout à nous faire oublier que toute l'histoire du roi de Zembla était liée à l'origine au poème de Shade. En nous demandant d'oublier ces deux vers, il nous demande tout simplement de considérer son histoire comme totalement indépendante de celle du poète et ne devant absolument rien au poème. Il ne les enlève pas de son texte parce que la ligne textuelle serait rompue dès la première page de son commentaire. Sans eux, son commentaire n'aurait plus de raison d'être. On voit toute l'hypocrisie de ce raisonnement : Kinbote avait besoin du poème de Shade pour lancer son propre texte ; une fois que son texte a commencé à prendre forme, il nous invite à oublier le poème.

Quel est alors l'enjeu véritable de ce commentaire et de tout le livre ? Kinbote veut-il servir la cause de celui qu'il appelle son ami, le poète John Shade, ou ne cherche-t-il pas au contraire à promouvoir sa propre écriture, son propre texte ? Certes, il est souhaitable, comme dit Barthes, « que le commentaire soit lui-même un texte » (90), que le commentateur ne souffre d'aucun complexe vis-à-vis de l'œuvre qu'il étudie, mais encore faut-il qu'il en tienne compte. Sans pré-texte, son commentaire ne serait plus un commentaire, ce serait une œuvre nouvelle, un texte. Kinbote est doublement malhonnête : d'abord il prétend vouloir servir la cause de Shade alors qu'il sert la sienne propre ; ensuite il utilise le texte de Shade comme écran, afin de faire passer en fraude son propre texte, en fait sa propre histoire. Car, comme nous l'apprenons peu à peu, le roi Charles n'est autre que lui-même ; seul Shade était dans le secret, mais il n'est plus là pour en témoigner : aussitôt après avoir terminé son poème il a été assassiné par un fou, échappé d'un hôpital psychiatrique voisin, qui l'a pris pour le juge responsable de son inter-

(90) « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis*, tome XV, p. 1017.

nement. Aux yeux de Kinbote, cette version des faits est totalement erronée et n'a été inventée que pour le discréditer. Le meurtrier s'appelle Gradus : c'est un révolutionnaire zemblien (on a suivi son odyssée tout au long du commentaire) qui avait pour mission de tuer le roi en exil. Malheureusement, c'était un horrible gaffeur et un mauvais tireur : il a atteint Shade en voulant tuer le roi Charles, alias Kinbote. Et voilà, le tour est joué : Kinbote a réussi à manipuler l'histoire du roi Charles jusqu'à ce qu'elle rencontre, de manière tragique et fracassante, celle de Shade. Ce n'était donc pas du poème que Kinbote voulait parler dans son commentaire mais du poète et surtout de lui-même : la finalité du texte change sans arrêt au gré des délires de ce mégalomane.

Pourtant, il n'est pas le suprême meneur de jeu dans ce livre. Ce rôle conviendrait assez mal à quelqu'un qui a eu des accès de folie. Comme en témoigne son long commentaire, le sens profond du poème de Shade lui échappe ; il ne comprend même pas le sens du titre tel qu'il apparaît vers la fin :

> (Mais *cette* élucubration transparente exige
> Un titre lunaire. Viens à mon aide, Will. « *Feu pâle* »
> [*Pale Fire*].) (91)

Il comprend que le poète a cherché un titre dans l'œuvre de Shakespeare et qu'il a trouvé « Feu pâle », mais il a beau faire il ne voit pas de quelle œuvre pourraient venir ces deux mots. Il a bien avec lui un texte zembien de *Timon d'Athènes*, mais il n'y a rien qui ressemble à « Feu pâle ». Pourtant, deux cents pages auparavant, il avait donné le passage même de la pièce où l'on trouve ces deux mots dans l'original, malheureusement le texte zembien avait brouillé les cartes :

> The sun is a thief : she lures the sea
> and robs it. The moon is a thier :
> he steals his silvery light from the sun.
> The sea is a thief : it dissolves the moon (92).

Voici maintenant l'original dans *Timon d'Athènes* (Acte IV, scène 3) :

> The sun is a thief, and with his great attraction
> Robs the vast sea. The moon's an arrant thief,
> And her pale fire she snatches from the sun...

(91) *Feu pâle*, p. 61.

(92) *Pale Fire* (Weidenfeld and Nicolson, 1962), p. 80. « Le soleil est un voleur : il attire la mer et la dérobe. La lune est une voleuse : elle ravit sa lumière argentée au soleil. La mer est une voleuse : elle dissout la lune. » *Feu pâle*, p. 71.

Ces vers ont évidemment une signification profonde dans le contexte du roman : de même que la lune vole sa lumière au soleil, Kinbote essaie de voler l'éclat de Shade, d'utiliser le nom du poète et une de ses œuvres pour imposer son propre nom et son propre texte. En utilisant cette expression, le poète a involontairement montré du doigt l'imposture de son commentateur, mais Kinbote ne s'en rend pas compte. Il ne saurait donc être le suprême meneur de jeu, comme on pouvait être tenté de le croire. Malgré cette feinte, ce n'est pas non plus le poète ; d'ailleurs, il porte un nom (Shade, ombre) qui ne le désigne pas particulièrement pour représenter le soleil en face de la lune.

Il est donc vain de chercher lequel des deux narrateurs précède et domine l'autre ; quelle qu'ait pu être la situation « véritable », « historiquement », une seule chose demeure, à savoir l'enchevêtrement de deux textes inextricablement solidaires l'un de l'autre, quoi qu'en pensent les deux narrateurs qui ne sont d'ailleurs plus que les protagonistes du conflit. C'est à qui réussira à faire taire l'autre, à faire oublier l'écriture de l'autre. Le roman constitue donc une extraordinaire joute verbale ou plutôt scripturale : il n'y a pas d'autre arbitre que nous. C'est une sorte de réussite : nous avons toutes les cartes en mains, à nous de jouer, à nous de jouir du texte comme nous l'entendons, personne ne pourra jamais nous enlever cela.

Cet extraordinaire roman pose avec force le problème du texte. Tous les lecteurs de *Feu pâle* sont en possession du même livre, dans la mesure où ils ont choisi la même édition ; mais ce livre, une fois lu, ne sera jamais le même pour tout le monde. Barthes a très justement fait la distinction entre l'œuvre qui « tient dans la main » et le texte qui, lui, « tient dans le langage » (93), mais il n'a peut-être fait que déplacer le problème. Dire que le texte tient dans le langage, c'est déclarer que le texte n'est fait que de langage, ce qui n'est manifestement pas vrai. Julia Kristeva reprend le même raisonnement ; elle dit que le texte est « un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques » (94). Dans les deux cas, le texte « tient dans le langage », celui de l'auteur et de tous ceux qui ont parlé et écrit avant et en même temps que lui. Pourtant, le texte déborde le langage. Prenons l'exemple de la mise en abyme ou du trompe-l'œil : ces procédés ont besoin, pour être pratiqués avec succès, de formes d'expressions adéquates,

(93) « Théorie du texte », p. 1017.

(94) *Le texte du roman* (Mouton, 1970), p. 12.

la peinture, la photographie. Si on en parle à propos de littérature, c'est que l'on estime découvrir dans ces formes visuelles une structure sémiotique transposable dans le langage. Ainsi, lorsque l'on découvre une mise en abyme dans *Hamlet*, on déclare voir dans cette tragédie une forme visuelle irréductible au langage en tant que forme d'expression. Le texte (surtout moderniste) fait intervenir tous les modes de production dont parle Umberto Eco dans son récent article « Pour une reformulation du concept de signe iconique » (95) ; il est susceptible de produire tous les effets engendrés par les autres formes d'expression au travers de notre imagination. Ce mécanisme est encore totalement mystérieux, mais cela ne change rien à l'affaire. Le texte n'est donc pas à proprement parler une forme d'expression (au même titre par exemple que le pigment) ; il n'est pas contenu dans le langage de la même manière que le tableau est contenu dans les lignes et les couleurs, parce qu'il ne s'adresse pas d'abord aux sens mais à la raison, toujours solidaire du langage construit. C'est précisément contre ce handicap que lutte le romancier moderniste lorsqu'il cherche à conquérir le silence !

(95) « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications* 29 (1978), pp. 141-191.

Chapitre III

LE TEXTE FETICHE

Montrer, comme je l'ai fait, que le roman bafoue le référent, se joue de lui, c'est dire qu'il renonce à la visée représentatrice qui a toujours été la sienne. Le romancier, par ce choix délibéré, déclare ne plus vouloir soumettre son écriture à la loi diffuse et néanmoins contraignante des représentations collectives : « Mon rôle ne consiste pas, semble-t-il dire, à disséquer, au bénéfice des membres de ma communauté, le réel tel qu'ils le vivent depuis toujours et à leur permettre ainsi de l'apprivoiser un peu plus ! » Voilà en somme ce que clamait Nabokov en affichant son mépris pour le didactisme en littérature ; car le réalisme a toujours partie liée avec la morale, même et surtout lorsqu'il paraît iconoclaste à outrance. Nabokov refusait de se plier au réel, à la loi imposée par le groupe, mais il n'était pas iconoclaste puisqu'il ne cherchait pas à remplacer les représentations admises par ses représentations personnelles. En écrivant *Lolita*, il n'a pas cherché à ridiculiser la pruderie de l'Américain moyen ni à violer un tabou ancestral (comme on a eu tort de le croire) : il s'est délibérément placé en marge du réel et de la morale, pour montrer que l'œuvre d'art telle qu'il l'envisageait ne pouvait se plier aux lois des représentations admises, pour clamer à un public, habitué depuis longtemps à une littérature fonctionnelle, sa foi en une poésie libérée de toute entrave morale ou économique. D'emblée, il s'est situé ailleurs : son roman n'est pas une critique de « the American way of life », comme on l'a prétendu, c'est d'abord une œuvre poétique portant sur le processus même de la création poétique.

Encore faudrait-il s'entendre sur la définition du fait poétique. Pour Nabokov, le texte poétique est d'abord un texte qui suscite un intense plaisir, à la fois intellectuel et sensible, et qui contient un savant dispositif lui évitant de se scléroser avec

les lectures successives, et, partant, de s'affadir. Ses romans n'ont pas été écrits pour être lus à la sauvette dans une salle d'attente, entre deux trains ou avant de se faire arracher une dent, mais pour être relus avec patience et intelligence dans l'entrebaillement d'un frisson. Il a tout fait pour que, relisant ses œuvres, nous ayons toujours l'impression de les lire pour la première fois, comme si nous ne savions encore rien sur elles. Cela a exigé la mise en place d'un subtil stratagème qui contraint le lecteur à user chaque fois de son imagination plutôt que de sa mémoire, de ses sens plutôt que de sa raison. C'est ce stratagème que je vais tenter d'examiner dans ce troisième chapitre.

1. *L'espace scénique*

Le théâtre, à la différence du roman, mobilise, en même temps que l'intelligence du spectateur, plusieurs de ses sens (la vue et l'ouïe, parfois aussi l'odorat et le toucher). Il implique donc le corps du spectateur, ce que ne peut en principe réaliser le roman ; celui-ci s'adresse d'abord à notre intellect et, à travers lui, à notre imagination. Cependant, au travers de l'imagination, le corps peut se trouver aussi sollicité, grâce à des processus très complexes que les sciences modernes ont beaucoup de peine à expliquer. Ainsi, il nous arrive souvent de nous émouvoir sentimentalement ou sexuellement à la lecture d'un roman : nous nous identifions aux personnages et prenons provisoirement leur place sur la scène du récit. Ce phénomène est fort répandu et explique à lui seul l'immense vogue du roman traditionnel ainsi que de toutes les formes parabiographiques. Pourtant, cette jouissance par procuration est toujours moindre que la jouissance personnellement ressentie, jouissance incommuniquée et incommunicable, jouissance qui s'altérerait d'être communiquée. Le roman réaliste se contente de susciter la première, le roman poétique essaie d'engendrer la seconde.

Pour atteindre cet objectif plus raffiné, Nabokov s'est efforcé de déplacer l'écriture romanesque et de simuler la scène théâtrale ou filmique. Il l'a fait tout d'abord en neutralisant l'élément temporel inhérent au genre romanesque. Le roman donne toujours l'impression de raconter un événement passé, sans impact sur le moment présent ; le lecteur peut même d'autant mieux se laisser bercer par l'histoire que celle-ci ne porte pas à conséquence, en échange de quoi il doit se résigner à la jouissance au premier degré dont j'ai parlé plus haut. Chez Nabokov, il est rare que l'événement soit déclaré historiquemenit révolu.

Ainsi, dans *La vraie vie de Sebastian Knight*, seule une infime partie du roman peut être considérée comme historique ou renvoie à des événements passés, celle qui évoque la vie de Sebastian. Tout le reste, c'est-à-dire l'essentiel, s'il continue à mimer l'histoire, représente une remise en cause de la part historique et contribue à neutraliser l'élément temporel présupposé par le titre (« vie »). Ce conflit est annoncé ouvertement dès le premier paragraphe du roman :

> Sebastian Knight naquit le 31 décembre 1899, dans l'ancienne capitale de mon pays. Une vieille dame russe, qui me pria, pour une raison obscure, de ne pas divulguer son nom, vint à me montrer, à Paris, le journal intime qu'elle avait jadis tenu. Ces années avaient été si pauvres en événements marquants... (1).

Et la digression concernant cette vieille dame russe, grâce à laquelle le narrateur a appris quel temps il faisait le 31 décembre 1899, continue à se développer sur plusieurs lignes, faisant oublier au lecteur ce qui l'avait suscitée. Le déséquilibre entre la première phrase et le reste du paragraphe mime le conflit qui ne va cesser de s'accroître entre la chronique et la composition proprement dite du texte. La vieille dame, dont rien, et surtout pas le nom bizarre (Olga Olegovna Orlova), ne permet de croire qu'elle a jamais existé, prend une importance démesurée et laisse dans l'ombre le personnage « historique » dont il va être question. Il est vrai que le lecteur méfiant risque de se poser quelques questions supplémentaires à propos de ce personnage historique qui a poussé la coquetterie jusqu'à naître le dernier jour du siècle ? Ne serait-ce pas un canular, comme le 1er avril au début de *Le don.*

Dans les pages suivantes, le narrateur se présente comme le demi-frère de Sebastian et raconte ce qu'il connaît personnellement de sa vie. Il s'englue de plus en plus dans le récit de la difficile enquête qu'il a dû mener pour rassembler le maximum de renseignements sur Sebastian, et il en oublie finalement de parler de celui-ci. Il embrouille tout, sa propre aventure avec la vie et l'œuvre de Sebastian. Il se laisse prendre aux charmes de Nina Lecerf, cette femme fatale qui a tourmenté Sebastian pendant les derniers mois de sa vie. Tous les niveaux textuels se recoupent donc :

— histoire de Knight ;
— histoire de V, le narrateur ;

(1) *La vraie vie de Sebastian Knight*, p. 7.

— romans de Knight ;
— livre de V.

A la fin, le narrateur ne sait plus très bien où il en est :

> Et donc — je suis Sebastian Knight. J'éprouve la même impression que si je l'incarnais sur une scène éclairée, tandis que viennent et s'en vont les gens qu'il a connus (...). Je suis Sebastian, ou Sebastian est moi, ou peut-être sommes-nous, lui et moi, un autre qu'aucun de nous deux ne connaît (2).

Cet aveu d'échec n'est cependant pas à proprement parler une conclusion, l'aboutissemenit du récit, c'est surtout une invitation à relire le roman afin d'y trouver les traces de cette ressemblance, les signes du jeu. A chaque lecture, nous découvrons effectivement de nouveaux échos, de nouvelles coïncidences, et nous nous laissons de plus en plus prendre aux pièges textuels, oubliant le titre du livre, oubliant même les deux personnages principaux, Knight et le narrateur, nous résignant finalement à les considérer comme de simples personnages de fiction. Ces deux praticiens de l'écriture deviennent à leur tour le jouet d'une autre écriture : ce ne sont même pas des acteurs, ce sont de simple métaphore que de dire cela ? Je ne le pense pas, car, en traordinaires acrobaties. La problématique historique a été totalement abolie, pour être remplacée par la stratégie poétique, stratégie qui demeurera toujours actuelle tant que le lecteur continuera d'être pris au dépourvu par le texte.

Le texte nabokovien n'est donc pas un texte mort qui devrait s'enfler momentanément de notre souffle pour feindre la vie : c'est un texte qui baille constamment, et donc qui respire. Est-ce simple métaphore que dire cela ? Je ne le pense pas, car, en lisant le roman nabokovien, nous avons toujours le sentiment de l'entendre chuchoter des secrets innombrables dont seuls quelques-uns nous serons jamais connus. Je donnerai pour exemple un merveilleux passage d'*Ada* où les mots semblent ainsi prendre à chaque lecture un volume toujours plus ample et nous révéler qu'ils continuaient de parler quand nous croyions les avoir fait taire en leur attribuant un ou plusieurs sens :

> Ada tira le verrou derrière elle.
> « Elle n'est qu'une nymphette sauvage, incurablement folle et tout à fait dépravée, dit Ada ; il n'empêche que

(2) *Ibid.*, pp. 277-278.

nous devons faire plus attention que jamais... oh ! terriblement, terriblement, terriblement... Oh ! attention mon amour .» (3)

Ce passage termine un chapitre pendant lequel Lucette n'a cessé d'épier les deux adolescents pleins d'ardeur. On croit comprendre qu'Ada et Van, après s'être débarrassés de la gêneuse, ont recommencé à faire l'amour, et que les « terriblement » répétés trois fois traduisent la montée du plaisir chez Ada. Que signifie alors le mot « attention » à la fin ? Que Lucette est revenue et les épie, comme elle l'a déjà fait à plusieurs reprises ? C'est ce que l'on doit se dire logiquement lors d'une première (ou d'un seconde) lecture attentive. Mais on apprend dans le chapitre suivant qu'Ada est allée voir un gynécologue parce qu'elle craignait d'être enceinte. Le mot « attention » signifie peut-être alors que Van ne prend pas avec elle toutes les précautions voulues : seconde interprétation. Beaucoup plus loin, on découvre qu'Ada a été infidèle à Van, et l'on comprend que l'odeur de tabac qu'elle a rapportée de sa prétendue visite chez le docteur provenait en fait du tabac turc de son amant, Percy de Prey (« Monsieur le Comte »). Ada n'était donc pas allée voir un gynécologue ; donc elle n'avait pas peur d'être enceinte. Alors pourquoi « attention » ? Tout simplement pour justifier son absence d'un jour et pour aller voir son amant : troisième interprétation. Van, qui a longtemps hésité avant de croire aux infidélités de sa delphinette, a-t-il jamais compris le sens exact du mot « attention » ? On l'ignore. Rien dans le texte ne le laisse entendre.

Un texte comme celui-ci possède une vie propre ; il dit constamment plus que ce que nous entendons et comprenons. Il nous contraint à reconnaître l'existence, toujours réelle, d'un marionnettiste dans les coulisses du roman : Ada, Van et, en dernier ressort, Nabokov lui-même. Chaque fois que nous faisons de telles découvertes (et il y en a une très abondante moisson dans *Ada*), nous entendons la voix toujours performative du romancier, comme lorsque le notaire lit le testament, d'une voix monotone, devant la meute des héritiers atterrés ou ébahis. Nabokov a dissimulé ainsi une multitude de petits testaments à travers son œuvre, s'arrogeant le droit d'intervenir à chaque instant et d'exercer longtemps son pouvoir sur le lecteur émerveillé. Si l'entreprise avait été menée avec moins de brio et de subtilité, elle aurait pu finir par se retourner contre l'auteur lui-même, mais tel n'est pas le cas : Nabokov va toujours plus loin que nous.

(3) *Ada* (Fayard), p. 193.

Une fois seulement, au cours de mes patientes lectures, ai-je réussi à lui damer le pion. L'incident est futile, mais il vaut la peine d'être conté car il montre avec quelle ardeur le lecteur est amené à s'engager personnellement, à se constituer en adversaire plus ou moins complice de l'auteur. Dans le chapitre 25 de la première partie d'*Ada*, Van donne un texte codé que nous ne comprenons pas à la première lecture ; quelques pages plus loin, il nous fournit la clé, en ajoutant avec condescendance : « Une fois encore ce genre d'explication est fastidieux et n'amuse que lorsqu'on se propose de chercher — bien en vain, certes — des erreurs dans les exemples donnés » (4). Or il y a bien une erreur (« *xlic* » au lieu de « *xliC* » qui signifie « they »). S'agit-il d'une faute d'impression, d'une erreur de transcription attribuable à l'éditeur, M. Oranger, ou tout simplement d'une étourderie de Nabokov ? On ne sait. Cette coquille a été corrigée dans les éditions plus récentes. L'incident démontre avec quelle promptitude nous acceptons le caractère mouvant, chuchotant du texte : nous sommes d'emblée en situation de conflit, de joute verbale avec un absent. Le roman se dérobe à l'histoire : il se joue dans l'instant présent de la lecture, dans la lutte même à laquelle il nous convie.

Cette neutralisation efficace du temps historique se combine avec une mise en corrélation constante du texte historique avec le texte théâtral ou filmique. Déjà, dans le court passage d'*Ada* que j'analysais à l'instant, l'écriture donnait l'impression forte d'être une parole vive, étayée par un cadre, spontanément pris en compte par l'élocuteur et les récepteurs (comme sur la scène), plutôt que par un texte narratif de support. Les paroles d'Ada font surgir instantanément la scène : Lucette dans le cadre de la fenêtre, les deux adolescents enlacés... Le silence descriptif du texte nous oblige à fantasmer (comme je l'ai fait dans l'analyse) et, partant, à voir en imagination. Nabokov nous contraint, en quelque sorte, à participer à la production de la scène sans indiquer, pourtant, qu'il s'agit d'une scène à produire.

La plupart du temps, le rapprochement filmique ou théâtral est beaucoup plus explicite. Voici décrit le retour de Van à Ardis :

> As he approached from a side lawn, he saw a scene out of some new life being rehearsed for an unknown picture, without him, not for him. A big party seemed

(4) *Ibid.*, p. 137.

> to be breaking up. Three young ladies in yellow-blue Vass frocks... (5).

En revenant à Ardis, Van souhaite ardemment retrouver l'intimité de sa jolie delphinette ; or il trouve une foule de gens bavards et mondains qui vont l'empêcher au début de s'approcher d'elle. Spontanément, il métamorphose le lieu merveilleux, où il a autrfois vécu heureux en compagnie d'Ada, en un plateau de cinéma, c'est-à-dire en un lieu grouillant de gens et d'yeux, l'endroit le moins intime qui soit pour faire l'amour, et pourtant celui-là même où se composent les grandes scènes d'amour que nous allons voir dans les salles obscures, comme des voyeurs. Il se sent exclu et devient observateur objectif.

Ce passage est très ambigu ; j'ai fait semblant de croire que l'expression « a scene out of some new life » introduisait une comparaison (comme elle le ferait chez bien des auteurs, comme Stephen Crane par exemple). Pourtant, elle est assez vague pour introduire une description réelle. Dans la traduction française, malheureusement, ce flou disparaît : « En approchant, il découvrit d'une pelouse latérale une scène extraite de quelque vie nouvelle qu'on répétait là pour un film inconnu ». La forme impersonnelle (« being rehearsed ») peut décrire une situation vécue ou une situation simplement possible. Il s'avère par la suite que la représentation imagée de Van correspond à la réalité même de la scène : on est effectivement en train de tourner un film à Ardis, et Ada y joue son premier rôle. Par un étrange retournement, Van adopte dans les descriptions suivantes la perspective filmique :

> Si nous tournons maintenant notre appareil vers un autre groupe debout un peu à l'écart sous les festons violets de l'arcade du patio, nous pourrons prendre un plan américain de l'épouse enceinte du jeune maestro, qui porte une robe à pois et verse des amandes salées dans de petites coupes... (6).

Description merveilleusement ambiguë : on ne sait si les personnages adoptent des attitudes théâtrales parce qu'ils se trouvent sur ou au bord d'un plateau de cinéma, ou si, plutôt, l'observateur feint momentanément de voir toute la scène à travers l'œil de la caméra. Par cette ambiguïté, Nabokov solli-

(5) *Ada* (Weidenfeld), p. 187. « En approchant, il découvrit d'une pelouse latérale une scène extraite de quelque vie nouvelle qu'on répétait là pour un film inconnu, sans lui ni pour lui. Il y avait eu apparemment nombreuse compagnie et l'on commençait de se séparer. Trois jeunes dames en robes bleu-jaune de Vass... » *Ada* (Fayard), p. 159.

(6) *Ada* (Fayard), p. 167.

cite très fortement notre imagination, notre œil intérieur : il nous fait participer à la scène, comme si nous y étions, sans jamais la représenter, la raconter, simplement en pratiquant une technique narrative proche du trompe-l'œil. Il nous fournit une image, puis il nous dit que c'est la chose même qu'il voulait nous faire voir ; ou encore, il nous montre des personnages qui semblent jouer un rôle devant la caméra, puis nous laisse entendre que la présence même de la caméra modifie le comportement de tous ces gens, l'observateur y compris. Ceci contribue à créer une extraordinaire fluidité entre regardé et regardant, à donner un volume à ce qui n'est après tout que du papier et de l'écriture. Le temps historique disparaît ; l'espace scénique s'installe à demeure.

En fait, Nabokov nous invite à jouer le rôle de voyeur que prend spontanément le spectateur au cinéma. Ses descriptions sont souvent mises sous forme d'indications scéniques, comme dans ce passage de *Brisure à Senestre :* « Une flûte à champagne ornée d'une violette à veinules bleutées et un cruchon de punch brûlant étaient posés sur la table de nuit de Braise. Sur le mur couleur chamois, juste au-dessus du lit (Braise a pris froid), sont accrochées trois gravures, dans un certain ordre » (7). Il y a une différence fondamentale entre les indications scéniques et la description pure : les indications scéniques sont écrites au présent, présent ambigu qui semble renvoyer au temps de la représentation mais qui dissimule surtout une prescription. L'écrivain indique ainsi au metteur en scène dans quel décor doit se jouer sa pièce. En milieu romanesque, une telle description ne fonctionne pas de la même manière, car il n'y a pas un spectacle à produire mais une histoire à lire ou à reconstituer. Le lecteur se voit convié à faire preuve d'imagination, à fantasmer une scène de théâtre, un lieu factice qui, s'il mime le réel, est toujours en marge de lui.

Ce passage de *Brisure à Senestre* introduit un long dialogue entre deux savants professeurs sur le thème de *Hamlet ;* on pourrait donc croire que la convocation du genre théâtral annonce le sujet de la discussion, mais ce n'est pas sûr du tout. Braise et Krug, les deux interlocuteurs, ont à l'esprit un sujet beaucoup plus préoccupant que celui-ci : Olga, la femme de Krug, vient de mourir à l'hôpital, et les deux hommes sont totalement consternés (on nous laisse entendre que Braise était amoureux d'elle aussi). La discussion savante n'a donc d'autre fonction, pour les deux personnages, que d'écarter un sujet beaucoup plus gênant, de le faire oublier. Krug et Braise jouent donc en quelque sorte la comédie : ils parlent de *Hamlet* tout en

(7) *Brisure à Senestre*, p. 126.

pensant à autre chose. Ils font comme tous les acteurs du monde : ils débitent un dialogue qui ne les implique pas personnellement. Du même coup, tout ce passage se met à sonner faux aux oreilles du lecteur, effet qu'aurait eu de la peine à créer l'auteur par un autre procédé narratif ; nous percevons la brisure entre le discours vrai et le discours écran, nous entendons la voix se casser, étouffer un sanglot. Et le chagrin apparaît plus intense de n'avoir pas été dit, d'avoir été violemment réprimé.

Le même procédé peut servir à produire de multiples effets selon les circonstances. Prenons un autre exemple tiré cette fois de *Lolita :*

> J'aimerais que mes doctes lecteurs participent à la scène que je vais rejouer pour eux (...). Frappons les trois coups. Dieu, que mon rôle est difficile !
> Personnage principal : Humbert le Fredonneur. Temps : un dimanche matin de juin. Lieu : un salon baigné de soleil. Décor et accessoires : un vieux divan au tissu rayé, des revues, un gramophone, des babioles et colifichets mexicains... (8).

Humbert s'apprête à raconter la scène la plus érotique de tout le roman, celle où il s'est masturbé secrètement en présence de Lolita, avec sa complicité assez peu innocente. En bon conteur, il semble vouloir donner plus de vigueur à son texte : il déplace la scène en nous demandant de la considérer comme un spectacle. Ce faisant, il en réduit ou tente d'en réduire la portée scandaleuse : c'est du théâtre, il ne faut donc pas s'en offusquer. Les deux buts recherchés sont cependant contradictoires : notre participation au spectacle est malgré tout moindre que notre participation à la vie. Humbert ne poursuivrait-il pas alors un autre but en convoquant la forme théâtrale ? Ne chercherait-il pas à dire au lecteur (toujours voyeur lorsqu'il s'agit d'un roman érotique) devant lequel il s'apprête à rejouer une scène grotesque et paillarde à la fois : « Je te vois, bien que tu sois dissimulé dans l'ombre, et je sais que tu m'épies. Je te vois me voir » ? N'est-ce pas un moyen pour lui de reprendre l'avantage sur le voyeur, de renverser les rôles pour ne pas perdre la face ? Car enfin, Humbert ne paraît pas tellement à son avantage dans cette scène ; il joue le Don Juan mais sans prendre de risques.

Cette interprétation est d'ailleurs corroborée par la formule d'introduction. Les « doctes lecteurs » dont Humbert sollicitera à plusieurs reprises la compréhension dans la suite du roman,

(8) *Lolita,* pp. 68-69.

mais dont on sait par ailleurs quel mépris ils inspiraient à Nabokov, se trouvent mis tout à coup à la place inconfortable qu'occupait Humbert dans l'histoire : ce sont eux les minables vicieux puisqu'ils jouissent du texte, sans prendre de risques eux non plus. Extraordinaire retournement de situation : voilà que le lecteur se voit montré du doigt par le narrateur dont il croyait pouvoir se moquer gentiment, conduit malgré lui à faire son entrée sur la scène du roman et à défendre sa réputation. Tel est vu qui croyait voir sans être vu.

Et l'on comprend pourquoi Nabokov s'est tellement ingénié à décrire des scènes érotiques ou à raconter des histoires scabreuses. Il savait parfaitement quelles images elles feraient spontanément surgir chez la plupart de ses lecteurs, savants ou ignares. C'est parce qu'il tenait à impliquer son lecteur corps et âme dans son propre texte, parce qu'il refusait le principe de la mise à distance de l'œuvre artistique et tenait à ce que ses œuvres soient jouées plutôt que lues, qu'il a choisi de parler du désir qui est en chacun de nous, désir qui est à la source du fantasme et du rêve. Il a utilisé la puissance imageante de notre désir pour bâtir son spectacle, mais il ne l'a pas fait à la manière des écrivains franchement pornographiques qui se contentent, par leurs descriptions, de faire défiler une succession d'images érotiques ; il a cherché une participation active du lecteur, participation d'abord intellectuelle. Beaucoup de gens qui, se fondant sur la triste réputation de *Lolita*, ont voulu le lire comme un roman pornographique ont été déçus ; comme devaient le reconnaître les camarades de chambrée d'Alfred Appel, « *It's Goddamn Litachure !* » (« C'est de la Bon Dieu de Littérature ! » (9). L'érotisme nabokovien n'est jamais à fleur de page, comme dans les textes de *The Pearl* ou de *Fanny Hill* par exemple, il ne survient qu'au terme d'un long labeur sur le texte.

Nabokov, en multipliant les points de vue et en nous obligeant à voir la même scène simultanément selon plusieurs perspectives, réussit donc à donner une existence quasi palpable aux regards. Chaque fois, c'est nous-mêmes qui regardons. Qu'on en juge par cette étrange séquence de *Regarde, regarde les Arlequins !*, en forme dialoguée, où l'on surprend Vadim en train d'embrasser celle qui va devenir sa troisième femme :

> C'est moi qui brisai notre étreinte.
>
> VADIM : Non, chérie, non. Ma fille peut descendre d'une minute à l'autre. Assieds-toi !
>
> LOUISE (*examinant un fauteuil avant de s'y installer*) : Dommage. Tu sais, je suis déjà venue ici souvent ! J'ai

(9) Introduction de *The Annotated Lolita*, p. XXXIV.

même subi les derniers outrages sur ce piano à dix-huit ans (10).

Vadim craint d'être surpris par sa fille, Bel, mais Louise le souhaite presque, peut-être pour bien montrer à Bel qu'elle est en train de prendre possession de son père. Bel entre finalement en scène et c'est elle qui se laisse surprendre : « (*Bel portant pour seuls vêtements* [*Bel wearing only slippers*] *une paire de pantoufles et une babiole de verre iridescent autour du cou — souvenir de la Riviera — fait son entrée à l'autre bout du salon, derrière le piano...*) » (11). Cette parenthèse est étrange et ne correspond pas à ce que l'on est en droit d'attendre d'une indication scénique. Le narrateur se dérobe, et, partant, se trahit dans « Bel wearing only slippers » : il refuse de dire expressément qu'elle est entièrement nue, avouant ainsi que la nudité de la jeune fille le trouble intensément. Aussitôt, Vadim intervient pour dissiper ce malaise : « Elle est somnambule » (12), dit-il, essayant de faire croire à Louise que Bel n'a pas l'habitude de se promener de la sorte à la maison et surtout qu'il n'entretient pas avec elle de relations incestueuses. Manière, en somme, de lui dire : « Ce que tu vois n'est pas du tout ce que tu crois. »

Louise feint à son tour de ne pas être surprise : « La tenue légère [The non-attire] est très seyante » (13). En portant ce jugement esthétique, elle déclare être capable de prendre ses distances par rapport à l'événement, et cherche à prouver que son esprit n'est pas troublé. Peu après, elle s'en va. Bel revient alors en scène et dit : « Une ancienne élève ? » (14). La remarque est sans intérêt en elle-même ; elle signifie seulement que Bel a bien vu Louise, qu'elle ne s'est pas laissé intimider par sa propre nudité en face de cette étrangère, et donc qu'elle a remarqué l'effet produit par sa propre nudité sur Louise et Vadim.

Le va-et-vient des regards est ici étonnant : chacun des personnages a vu, a été vu, et a vu qu'il était vu, et il le dit de manière presque explicite. Le discours de chacun (du narrateur y compris, dans la parenthèse) fournit donc une description minutieuse de la scène, ce qui est rare en milieu romanesque où le discours narratif assume habituellement cette tâche descriptive, et rare aussi en milieu théâtral où tout ce qui se passe sur la scène n'a nul besoin d'être dit, le spectateur

(10) *Regarde, regarde les Arlequins !* p. 240.
(11) *Ibid.*, p. 241.
(12) *Ibid.*
(13) *Ibid.*
(14) *Ibid.*, p. 242.

pouvant directement le voir. Nabokov a donc créé ici une forme hybride de discours, une parole presque, qui résonne dans le volume fantasmé ou s'échangent les regards : on ne peut voir et entendre que si on est véritablement présent ! Au théâtre, l'un ne va jamais sans l'autre. Tel est le raisonnement que nous devons tenir pour arriver à fantasmer, à partir de cette séquence, la scène théâtrale.

Cette manière d'amener le lecteur à fantasmer un espace, à voir la scène, n'a que très peu de choses à voir avec la technique bien connue du « Let's prentend » du « on dirait », chère aux enfants lorsqu'ils veulent jouer aux adultes, ou celle encore d'Alice dans *Alice au pays des merveilles*. Nabokov ne dit jamais « on dirait » ; il ne veut surtout pas provoquer en nous ce « willing supension of disbelief » cher à Coleridge, car il tient absolument à ce que nous adhérions à ce qu'il nous fait voir. A force de nous montrer des scènes en trompe-l'œil, il nous amène à nous demander si, malgré tout, il n'y a pas un noyau de réalité derrière cette multitude de faux-semblants.

C'est paradoxalement ainsi que nous en arrivons à croire à l'existence d'un personnage aussi dérisoire que Pnine dans le roman du même nom. Le narrateur assume d'emblée le ton de la narration condescendante dès l'ouverture :

> Le voyageur âgé assis au coin-fenêtre gauche à côté d'une place vide et en face de deux sièges inoccupés de ce wagon à la marche inexorable, n'était autre que le professeur Timofey Pnine (15).

Ouverture classique où se lit la coupure entre l'histoire à raconter et le discours romanesque qui l'investit. Nous sommes donc a priori dans une forme romanesque de type mimétique, représentationnel, où le référent établi viendra au secours de l'écriture pour lui permettre d'imposer ses représentations. Rien à voir donc avec cette théâtralité que j'ai découverte dans *Lolita* et *Regarde, regarde les Arlequins !* Pourtant, on remarque très vite que ce narrateur en fait un peu trop ; comment pourrait-il passer pour ce narrateur omniscient, hors récit, qu'annonce cette ouverture quand il se permet des remarques comme « narrateur littéralement courbé », « Mon ami », ou des commentaires comme celui-ci : « Etait-ce une crise cardiaque ? J'en doute. Mon malade, en effet, était de ces gens singuliers et malheureux qui contemplent leur cœur (...) avec dégoût et terreur... » (16). Ce narrateur, qui semblait n'être fait que de

(15) *Pnine*, p. 9.
(16) *Ibid.*, p. 24.

papier, prend donc peu à peu une réalité tangible, d'autant plus tangible même qu'il a voulu se faire passer d'abord pour un simple « être de papier ». L'impression se concrétise par la suite dans les nombreux apartés :

> Pnine devait écrire à Liza une extraordinaire lettre d'amour (à présent en sûreté dans une collection particulière)...
> ... et l'aimable dame russe (ma parente)...
> C'était la première fois que Pnine venait aux « Pins », mais j'y avais séjourné déjà (17).

Ces remarques, jetées négligemment au détour du récit, finissent par nous imposer le personnage du narrateur comme quelqu'un de réel ; partant, elles réussissent à donner à Pnine, ce personnage fantasque, mal dans sa peau, qui semble parfois trop bizarre pour être vrai, un vernis d'existence qu'il n'aurait pas autrement. La technique est donc très insidieuse : elle vise d'une part, à enlever au personnage tout semblant de vie, et, d'autre part, à fournir une preuve de son existence. Le narrateur est vrai : il dit avoir connu le personnage ; le personnage est donc vrai lui aussi !

L'acharnement que met ce narrateur à ridiculiser son propre personnage devient par ailleurs suspect. Quel intérêt un narrateur hors récit aurait-il à faire une chose pareille ? Ici, la distinction faite par Genette a beaucoup d'importance : il ne faut pas confondre en effet le narrateur-témoin et le narrateur-protagoniste. Humbert est un narrateur-protagoniste (homo-intradiégétique) ; par contre le narrateur de *Pnine* semble être en marge du roman, donc extradiégétique, et son intervention personnelle ne paraît justifiée que pour servir la cause de la vérité historique. Si cela était, pourtant, on verrait mal pourquoi la caricature serait aussi cinglante. En fait, le narrateur anonyme (comme Fédor dans la biographie de Tchernychevsky) qui entre discrètement en scène dans les dernières pages du roman est en train de supplanter Pnine : c'est la place laissée vacante à l'université par le départ obligé de celui-ci qu'il va occuper désormais. Il n'y est pour rien dans le limogeage de Pnine, apparemment, mais cela n'a aucune importance. Il y a d'ailleurs eu un précédent : le narrateur a séduit autrefois celle qui devait devenir la femme de Pnine ; c'est même parce qu'il a refusé de l'épouser qu'en désespoir de cause elle s'est jetée dans les bras de ce pauvre Pnine, un pis-aller !

Mais qu'une femme ait pu s'intéresser à ces deux hommes

(17) *Ibid.*, pp. 51, 54, 131.

prouve peut-être que ces deux hommes se ressemblent ! Le narrateur ne chercherait-il pas alors à se distinguer de son double en faisant son portrait, en le soumettant à l'épreuve de son écriture ? Pourtant, comme preuve de sa bonne foi, il décrit, dans la dernière page, une scène où la confrontation paraît possible entre les deux personnages : Pnine quitte la ville en voiture, emmenant avec lui son petit chien. Le narrateur l'interpelle, mais il ne l'entend pas ou fait semblant de ne pas l'entendre (on ne saura jamais la vérité). Le narrateur semble être sincèrement navré de ne pas avoir pu saluer Pnine, montrant ainsi qu'il n'a aucun grief à son égard. Mais est-il sûr d'avoir bien reconnu Pnine ? Certes la voiture correspond à la description, mais il n'a jamais été question du petit chien auparavant. Pnine a d'ailleurs montré une certaine hostilité à l'égard de la gent canine. Il est donc très possible que le narrateur se soit trompé, ce qui laisserait entendre qu'il n'avait pas une très bonne connaissance de son personnage, qu'il a même sans doute inventé une partie de ce qu'il raconte, tout comme Cockerell, l'imitateur malveillant de Pnine, a inventé une issue apocryphe au voyage du tendre professeur à Crémona. Du même coup, l'existence du protagoniste redevient incertaine. Il n'y a que celle du narrateur, à ce point, qui semble ne pouvoir être contestée. Et l'on commence à se demander si, depuis le début, Pnine n'a pas seulement servi d'alibi au narrateur ; la preuve une fois administrée, Pnine est congédié sans ménagement, comme on congédie les acteurs au baisser du rideau.

Ce roman est exemplaire à bien des égards par sa facture en trompe-l'œil : il met en scène deux personnages étranges, le protagoniste et le narrateur, qui cherchent tous les deux à s'imposer au lecteur et à faire oublier l'autre. Ce qui ressort en définitive de tout cela c'est qu'il y a conflit, et s'il y a conflit, il doit y avoir deux adversaires. Nabokov met donc en scène une abstraction (ce qu'aurait de la peine à réaliser le théâtre) en se servant de deux marionnettes, et, à force de travailler cette abstraction, il réussit à insuffler la vie à ses marionnettes. Comme elles ne respirent que de se confronter, leur existence est inconcevable en dehors du livre où elles s'opposent ; le roman n'a donc pas pour finalité de prouver qu'elles existent ou pourraient exister (problématique répandue dans le roman réaliste), mais seulement de leur donner vie l'espace d'un roman. Comme si la pièce de théâtre était question de vie ou de mort pour les acteurs qui la jouent. Nabokov semble poser ici une équation : écrire = jouer = vivre ! Son obsession, comme on l'a vu depuis le début de ce chapitre, est d'effacer la perspective historique, c'est-à-dire de présen-

ter ses personnages comme des personnages non historiques et donc non susceptibles de mourir. Ce n'est pas un hasard si, dans *Pnine*, la mort est pratiquement absente : les personnages se rapprochent l'un de l'autre, se séparent, mais ne meurent pas. Il suffit qu'ils existent le temps de notre lecture. Il ne nous viendrait pas à l'esprit de nous interroger sur leur destinée car nous savons bien qu'il n'y a de destinée qu'historique et qu'ils sont totalement en dehors de l'histoire.

2. *L'image fascinante*

La mise en place d'un espace ou d'un volume scénique dans le roman est un leurre, bien évidemment. Elle implique essentiellement un repli du lecteur sur lui-même, sur son imaginaire, un retrait par rapport à l'environnement et au référent. Les sens, n'ayant plus à assurer l'insertion harmonieuse du corps dans l'espace ambiant, voire même par procuration (comme c'était le cas dans le roman réaliste), peuvent maintenant se brancher directement sur l'imaginaire affranchi, libéré des contraintes matérielles. Désormais, nous sommes placés dans l'univers sensible, mais pas celui du théâtre, car nul corps étranger (celui de l'acteur) ne vient perturber le libre fonctionnement des sens. Au théâtre, les sens ne sont éveillés que pour continuer de jouer le rôle véhiculaire qu'ils ont dans la vie. Ici, par contre, ce sont les sens eux-mêmes qui deviennent pôles d'attraction : c'est à partir d'eux que s'élabore l'univers sensible. Nabokov s'adresse donc dans ses romans à cela même que l'on avait feint de passer sous silence auparavant, le corps.

Comme on a déjà commencé à le voir, le sens auquel il accorde le privilège est la vue : Nabokov a une âme de peintre et de cinéaste à la fois, comme le héros de *Chambre Obscure*, Albinus, qui (du moins dans la version anglaise du roman) caressait le rêve suivant :

> Ça avait quelque chose à voir avec les dessins animés en couleur — qui venaient de faire leur apparition à l'époque. Comme ce serait fascinant, pensait-il, si on pouvait utiliser cette méthode pour reproduire à la perfection sur l'écran quelque tableau célèbre, appartenant de préférence à l'Ecole Hollandaise, avec des couleurs vives, et puis de leur donner vie... (18).

(18) *Laughter in the Dark*, p. 5.

C'est un rêve analogue qu'a tenté de réaliser Stanley Kubrick (le réalisateur du film *Lolita,* ne l'oublions pas !) dans *Barry Lyndon,* mais au lieu de partir de tableaux célèbres, il a élaboré, avec ses personnages et son décor, des tableaux classiques qu'il a laissés devant nos yeux pendant quelques secondes au début de chaque nouvelle séquence, avant de les animer. Dans les deux cas, il s'agit de donner vie à ce qui se donne comme figé. Le projet d'Albinus est plus ambitieux, cependant, puisque l'animation n'est pas dictée par un récit déjà engagé mais seulement par l'imagination du metteur en scène. Nabokov a toujours été émerveillé de voir l'écart qui existe entre l'image figée et le film de la vie ; dans l'image, les choses et les personnes sont coupées de leur environnement et de leur temporalité. Les liens de causalité n'existent pas. Ainsi, dans cette photographie décrite par Kinbote dans *Feu pâle :*

> Je porte un blouson blanc acheté sur place dans une boutique d'articles de sport et un pantalon lilas provenant de Cannes. Ma main gauche est à demi levée — non pour donner une tape sur l'épaule de Shade comme semble en être l'intention, mais pour enlever mes verres de soleil que, cependant, elle n'atteignit pas dans cette vie, la vie de la photo ; et le bouquin que j'ai sous le bras droit est un traité de certains exercices physiques zembliens auquel je me proposais d'intéresser mon jeune pensionnaire, celui qui prit la photo (19).

Kinbote insiste sur les distorsions apportées par la photographie : son geste ne correspond absolument pas à celui qu'il ébauchait réellement ; quant au livre qui, dans la photo, semble renvoyer à sa profession (il est professeur à l'université), il signifie sa « perversion » : c'est un homosexuel ; il prend des étudiants comme pensionnaires pour se divertir et leur enseigner certaines gymnastiques pratiquées dans son pays dépravé. La photo se donne toujours sans les codes qui permettraient de la décrypter convenablement : l'œil voit ce qu'il veut voir et non pas ce qu'on a voulu lui faire voir. Le plus amusant, dans la circonstance, c'est que l'étudiant qui a pris la photo a peut-être arrêté délibérément le geste de son personnage pour lui faire signifier son homosexualité. Pour la plupart des gens qui ignorent la perversion du narrateur, ce geste signifiera son amitié pour le poète.

On trouve un autre exemple assez remarquable de confu-

(19) *Feu pâle,* pp. 24-25.

sion à propos d'une photographie, dans *Ada*, où figure un certain touriste : « Ce monsieur, au dire d'Ada, était un touriste anglais qui n'avait traversé l'Océan que pour visiter Château-Bryant et qui s'était égaré en cheminant à bicyclette ; au moment où la photo avait été prise, il s'imaginait avoir rencontré par hasard un groupe de co-touristes occupés à visiter un autre vieux manoir qui valait le coup d'œil » (20). Ce passage donne la lecture personnelle d'Ada. Toutes les photos de l'album de Kim, cet abominable maître chanteur, ont été prises en 1884, sauf celle-ci. Lorsque Van en fait la remarque à Ada, celle-ci se met à rougir : on en tire la conclusion que le personnage inconnu n'est pas là par accident, qu'il s'agit sans doute d'un de ses nombreux amants, mais rien ne permet d'en administrer la preuve, sauf si l'on suppose que Kim a ajouté cette photo pour trahir Ada aux yeux de Van ? On le voit, les lectures possibles de cette image sont multiples selon que l'on se place dans la perspective d'Ada, de Van, de Kim ou, pourquoi pas, du touriste de passage. Ces lectures multiples finissent par donner à l'image une réalité sensible qu'elle n'aurait pas autrement : puisqu'il y a tant de gens à avoir vu tant de choses différentes, c'est qu'il y a quelque chose à voir. Et, en imagination, nous nous mettons à reconstruire l'image synthétique qui tiendrait compte des diverses lectures.

Le problème des tableaux est évidemment différent, car ici la fixité ne fait pas écho à l'arrêt sur l'image que constitue l'instantané. Ce que montre la photo correspond assez rigoureusement à ce qu'a pu voir le photographe dans son objectif au moment du déclic : c'est une réplique exacte d'un fragment d'espace et de temps. Tel n'est pas le cas du tableau. D'abord, il n'y a pas nécessairement eu de modèle ; ensuite, en supposant qu'un modèle ait été utilisé, comme dans les portraits, il a fallu qu'il pose très longtemps pour permettre au peintre de réaliser son œuvre. La fixité de l'image renvoie donc à la durée de la pause et de la réalisation du tableau, sans la mimer réellement comme dans le cas de la photographie. Cette distorsion libère l'imaginaire du spectateur, elle l'affranchit du problématique référent et le laisse voguer en liberté, au gré de ses fantasmes, de son désir. C'est pourquoi, sans doute, le tableau a été utilisé davantage que la photographie dans les prétendues mises en abyme qui figurent dans le Nouveau Roman français par exemple. Je dis « prétendues », car on ne peut réellement parler de mise en abyme que dans les cas où il y a similarité de substance entre l'objet mis en abyme et l'œuvre où il est inscrit : c'est le cas de la pièce dans la pièce

(20) *Ada* (Fayard), p. 340.

dans *Hamlet*, ou du tableau dans le tableau dans le « Portrait des Arnolfini » ou encore « Les Ménines ». Lorsqu'un tableau est exploité comme générateur dans un roman, on ne peut pas réellement parler de mise en abyme.

Nabokov évoque de très nombreux tableaux dans ses romans, certains très connus, d'autres plus obscurs, d'autres vraisemblablement fictifs. Habituellement, il ne les utilise pas comme décor, sauf peut-être les reproductions de Van Gogh qu'affectionne Charlotte dans *Lolita*. Il les intègre au récit, comme par exemple ce dessin inconnu de Parmigiano que possède Démon dans *Ada :*

> Le dessin représentait une jeune fille nue, assise de profil sur un piédestal, ornée d'une guirlande de liserons et tenant dans sa main élevée une pomme semblable à une pêche. Cette figure charmante présentait pour son possesseur une séduction supplémentaire, celle de ressembler à Marina quand, juchée sur le bras d'un fauteuil dans une chambre d'hôtel (...), elle encapuchonnait l'écouteur pour poser à son amant une question qu'il ne parvenait pas à comprendre parce que le bruit de l'eau coulant dans la baignoire noyait le murmure de la bien-aimée (21).

Pour Démon, ce tableau devient un emblème de leur amour, comme si le jeune artiste avait fait à Parme, il y a plusieurs siècles, une fresque de leur destin sous le coup d'une « inspiration prophétique » (22). Le tableau est sans doute apocryphe. Nabokov réussit à nous le faire voir en évoquant les gestes de Marina. Notre imagination est évidemment beaucoup assistée par le fait qu'il s'agit d'une image érotique : la nudité est toujours relativement aisée à imaginer ! On remarque d'ailleurs dans ce roman que la plupart des tableaux évoqués représentent des nus, comme par exemple celui-ci :

> C'était une toile non encadrée représentant deux figures nues — garçon et fille — surpris en flagrant délit d'inconduite dans une grotte tapissée de lierre ou de pampres, ou encore près d'une cascatelle que surmontait une arche de verdure au feuillage de bronze et d'émeraude sombre semé de lourdes grappes de raisins diaphanes — et les ombres et les reflets limpides des fruits et du feuillage se fondaient magiquement avec les chairs marbrées de veines délicates (23).

(21) *Ibid.*, p. 11.
(22) *Ibid.*, p. 14.
(23) *Ibid.*, p. 119.

Même ambiguïté que dans le Parmigiano : en décrivant le tableau, Nabokov fournit une représentation fortement imagée de l'idylle qu'il raconte. Les deux enfants nus ne sont autres, pour nous, que Van et Ada, de même que la jeune fille nue n'était autre que Marina aux yeux de Démon. On se demande si, les tableaux nous étant inconnus, Nabokov n'invente pas, à partir de son histoire, des tableaux dans le goût de la Renaissance italienne ou hollandaise et s'il ne tire pas de la peinture de la Renaissance cette merveilleuse félicité érotique qui règne dans tout le roman ; le tableau peut donc être source ou aboutissement.

La jubilation de Van, dans l'extase érotique, se nourrit même de ces rapprochements avec la peinture comme on le voit dans le passage suivant où Ada le caresse :

> Qui à présent tenait le pinceau ? Un Titien titillant ? Un Palma le Vieux émêché ?... Faune épuisé par une nymphe ? Satyre qui se pâme ? Cette molaire fraîchement plombée ne te blesse pas la langue, Ada ? Moi, elle m'a écorché. Va, je plaisante, ma Circassienne de cirque.
> Un moment plus tard, les Hollandais prenaient la relève. Jeune fille descendant sous la cascatelle pour baigner sa chevelure... (24).

Au lieu de décrire la scène qu'il a lui-même vécue autrefois et où il risquerait de paraître un peu ridicule, Van multiplie les références picturales ; ce ne sont même pas les tableaux qui importent, seulement leurs titres écrits en majuscules. La succession de ces titres fait penser à l'enfilade des tableaux dans un musée de la Renaissance, et du même coup, les verrous de la censure tombent : la scène érotique apparaît dans toute la splendeur du tableau comme quelque chose de parfait qui ne répond plus aux critères moraux du bon et du mauvais, mais relève entièrement de critères esthétiques. Cette épuration rehausse en même temps l'image et la rend plus visible à notre imagination.

C'est aussi l'effet que produit tout tableau en trompe-l'œil comme « Les Ménines » de Velasquez (25) : la fuite continuelle du regard vers la source première du tableau (modèle ou artiste), le vertige que précipite l'échec, tout cela nous oblige en définitive à nous réfugier dans la seule certitude tangible, le tableau, et à déclarer avec conviction que la surface picturale se suffit

(24) *Ibid.*, p. 120.

(25) Voir à ce sujet l'excellent article de Catherine Clément, « La structure du regard », *Miroirs du sujet* (U.G.E., 1975), pp. 212-254.

à elle-même, néantise l'avant et l'après, le réel. Il était sécurisant, à l'époque de la peinture figurative, de pouvoir fantasmer un noyau réaliste à travers la symbolique du tableau, d'aller au-delà de la surface peinte, car on savait toujours y retrouver l'homme éternel, toujours un peu nous-mêmes. Maintenant, depuis Cézanne surtout, le tableau est devenu cet « objet *absolu* » dont parle Lyotard (26), objet qui n'a plus pour fonction de dire, de transmettre, de communiquer, mais seulement d'être là pour nous au moment où nous le rencontrons, le regardons, objet de fascination et de séduction qui nous confond par son silence et son insignifiance. Tel est l'effet produit dans notre imagination par les tableaux décrits par Nabokov dans *Ada ;* nous sommes incapables d'en dire la source ni l'aboutissement, nous laissons seulement circuler notre regard intérieur entre les deux images virtuelles ou transitoires (le tableau, la séquence romanesque). Inquiets et désespérés, nous concluons que l'image est écriture, l'écriture image, avouant ainsi notre incapacité à endiguer le flux des fantasmes et des sensations. Vertige du mot qui mime le vertige de l'œil dans le trompe-l'œil.

Notre désarroi est du même ordre en face des innombrables jeux de miroirs que Nabokov compose dans ses romans. On a attribué trop facilement cette obsession des jeux de miroirs à la volonté de l'auteur de tromper la raison et le jugement du lecteur, et donc de se protéger ou de se cacher. Nabokov ne croit pas que le mimétisme soit un moyen de défense chez les insectes, mais considère qu'il a toujours un caractère gratuit, profondément artistique, qui dépasse et de loin la visée adaptatrice. D'ailleurs, comme le rappelle Lacan dans son *Séminaire XI* (27), ces insectes sont tout aussi vulnérables que ceux qui n'utilisent pas un tel moyen de défense. Nabokov n'est pas plus naïf que les insectes dont il était l'ami ; il ne peuple pas ses romans de miroirs pour se dissimuler : l'explication serait vraiment trop simpliste. Il cherche plutôt à créer des images fortes qui mobilisent toute notre attention pour les comprendre et les absorber, des tableaux encore plus picturaux que ceux que je viens d'évoquer.

Cette obsession du miroir est patente à travers toute l'œuvre, mais, dans trois romans, *Le Guetteur, La méprise* et *Feu pâle,* elle prend une forme plus exacerbée, plus troublante aussi. Smourov, le protagoniste de *Le Guetteur,* acquiert une nouvelle vision de lui-même et du monde autour de lui après avoir essayé, sans succès, de se suicider :

(26) *Des dispositifs pulsionnels* (U.G.E., 1973), p. 90.
(27) *Séminaire XI* (Seuil, 1973), p. 70.

> Je me voyais de l'extérieur, pour ainsi dire comme marchant sur l'eau, et j'étais à la fois ému et effrayé, tel un fantôme inexpérimenté observant l'existence d'un être dont le revêtement intérieur, la nuit intérieure, la bouche et le goût dans la bouche lui sont aussi connus que la forme extérieure (28).

La surface de l'eau est analogue ici à celle du miroir, elle en a le brillant et la froideur. Smourov se regarde agir, comme si la coupure entre le regardant et le regardé était irrémédiable, et ne devait jamais se cicatriser. Le plus inquiétant pour lui, cependant, c'est que chaque membre de son entourage possède de lui sa propre image, sa propre représentation : « Il eût été vain de tricher avec cette évidence — tous les gens que j'avais fréquentés n'avaient pas été des êtres vivants, mais d'hypothétiques miroirs de Smourov ; parmi eux, cependant, l'un, le plus important de tous, le plus lumineux, n'avait pas encore livré son reflet de Smourov » (29). Vania, la femme qu'il aime, ne lui donne en effet jamais l'occasion de savoir ce qu'elle pense réellement de lui, et ce mutisme le paralyse : il a le sentiment que tant qu'il n'aura pas réuni toutes les représentations qui circulent à son sujet, il sera incapable de faire disparaître son inquiétant dédoublement. Sa quête consiste donc à épier tous les membres de son entourage, à leur arracher, de gré ou de force, en usant souvent de procédés malhonnêtes, leurs représentations individuelles de lui-même.

Ce faisant, il sert également la cause romanesque : il nous permet, à nous lecteurs, d'apprendre beaucoup de choses à son sujet, de scruter tous les visages qu'il sait prendre. La technique est donc particulièrement efficace : elle permet à un narrateur homo-intradiégétique de se montrer et de se voir en même temps de l'extérieur, comme s'il décrivait successivement ce qu'il apercevait dans une succession de miroirs déformants que l'on ferait circuler autour de lui, à supposer, bien sûr, qu'il cumule les dons d'Argus et de Janus. Le personnage n'apparaît pas très clairement au terme de cette entreprise : ce qui ressort par contre c'est l'œil, un œil sphérique et luisant qui reflète en même temps tout ce qui évolue autour de lui. L'image du miroir sans cesse reprise n'a donc servi qu'à dramatiser le va-et-vient continuel du regard, qu'à polariser notre imagination et notre attention autour de l'œil voyant et vu, à ériger celui-ci en objet surréaliste, l'œil à deux pattes par exemple.

---

(28) *Le Guetteur* (Gallimard, 1968), p. 42.
(29) *Ibid.*, pp. 121-122.

La fonction du miroir n'est pas tout à fait la même dans *La méprise*. Ici, nous avons affaire à un personnage qui a réellement une phobie des miroirs :

> Voilà un mot que je hais... quelle chose hideuse ! Je n'en ai plus eu un seul depuis que j'ai cessé de me raser. En tout cas, la simple mention de ce mot vient de me donner un choc pénible, rompant le cours de mon récit (veuillez imaginer ici ce qui devrait suivre : l'histoire des miroirs)... (30)

Il n'a pas toujours eu une telle peur des miroirs ; ce que l'on apprend par ce texte (une fois seulement que l'on a lu toute l'histoire !), c'est que cette peur s'est considérablement accrue depuis qu'il ne se rase plus, depuis qu'il a commis son crime par conséquent. L'individu qu'il a tué, Félix (son double), et dont il a volé l'identité, portait une barbe ; il fallait donc, pour que son visage corresponde à la photo du passeport, qu'il laissât aussi pousser la sienne. Cette remarque signifie sans doute qu'il ne parvient pas à ressembler à Félix, et qu'il refoule son sentiment d'échec, car, d'un bout à l'autre de son récit, il tentera de se justifier et de prouver qu'il a réussi le crime parfait.

Les miroirs apparaissent donc d'abord dans le roman comme des ennemis, des conspirateurs qui tiennent absolument, avec la police et Ardélion (l'amant de sa femme), à le tourner en ridicule. Il leur attribue une puissance maléfique, les accusant de dire ce qu'en fait son regard lui fait voir ; il en fait donc ses boucs émissaires dans le temps de la rédaction de son texte, après le crime. Auparavant, dans le temps de l'histoire, il en faisait parfois des complices étranges, comme par exemple lorsqu'il avait tendu son miroir de poche à Félix : « Je tirai de ma poche une petite glace. Tout en la prenant, il se passa la main sur la figure, puis examina sa paume, mais il n'y trouva ni sang ni saleté. Il se regarda dans le miroir brillant. Me le rendit en haussant les épaules » (31). Félix n'a pas compris pourquoi on lui tendait un miroir : il a cru qu'il avait quelque chose sur le visage (le sang qui coulera plus tard dans la scène du crime ?) et que Hermann voulait l'aider à l'enlever ; ce que voulait celui-ci, bien sûr, c'était lui faire remarquer l'étrange ressemblance qui existait entre eux deux. Félix ne se laissera jamais convaincre ; pour lui « Un homme riche et un pauvre ne se ressemblent jamais tout à fait » (32). Sa remarque paraît

(30) *La méprise*, pp. 33-34.
(31) *Ibid.*, p. 20.
(32) *Ibid.*, p. 21.

simpliste à Hermann, mais que de déchirements n'eût-il pas évités s'il l'avait acceptée ! L'œil naïf, semble dire Nabokov, voit mieux que l'œil éduqué car il sait identifier d'emblée le code social : le verdict de Félix sera aussi celui de la police et des agents d'assurance après le crime. Hermann se laisse aveugler par son propre désir de voir se dresser devant lui sa propre image, sa réplique, et nie l'évidence. Lorsqu'il rentre à son hôtel, aussitôt après cette rencontre avec Félix, il croit reconnaître celui-ci dans l'image que lui renvoie le miroir :

> Lorsque enfin je regagnai ma chambre d'hôtel, j'y trouvai, au milieu d'ombres ardentes et encadré de bronze ouvré, Félix qui m'attendait. Pâle et solennel, il approcha. Maintenant, il était bien rasé ; ses cheveux lisses étaient brossés en arrière. Il portait un costume gris tourterelle avec une cravate lilas. Je tirai mon mouchoir ; lui aussi tira le sien. Une trêve, des pourparlers (33).

Le passage est merveilleusement riche : d'abord, on croit qu'il s'agit réellement de Félix, ensuite on comprend qu'il s'agit de l'image dans la glace, enfin, la description terminée, on se rend compte qu'il s'agissait du premier portrait de Hermann, portrait déjà encadré, pour ainsi dire, dans un entrelacs de bronze. Cet instant est aussi important pour lui que celui de la découverte de son double : il ne se voit plus tout à fait comme il est, il reconnaît en lui l'image parfaite de Félix. Son comportement va d'ailleurs être affecté par cette illumination. Désormais, il fera en face de Félix tous les gestes à l'envers : « Gardant les yeux fixés sur le sol, je secouai sa main droite avec ma gauche... » (34). C'est Félix le modèle, lui n'est que le reflet dans le miroir, la réplique. On pense ici à tout ce petit monde à l'envers que découvrit Alice de l'autre côté du miroir. La découverte du double a vidé tout à coup le personnage de son essence même en lui apprenant que quelque chose de lui-même se trouvait en dehors de lui, à son insu. Hermann est un peu dans la situation de l'homme qui avait perdu son ombre.

La perte de l'exclusivité de son propre visage précipite chez lui un trouble profond dont les manifestations sexuelles sont assez troublantes :

> Ça se passait quand j'étais au lit avec Lydia, concluant la brève série de caresses préparatoires à laquelle elle était censée avoir droit, quand tout à coup je me ren-

(33) *Ibid.*, p. 24.
(34) *Ibid.*, p. 105.

dais compte que ce diablotin d'alter ego avait pris la relève. Mon visage était enfoui dans les plis de son cou, ses jambes avait commencé à me serrer, le cendrier dégringola de la table de chevet, et l'univers suivit — mais en même temps, sans rien comprendre et avec délice, je me trouvai nu au milieu de la chambre, une main posée sur le dossier de la chaise où elle avait laissé ses bas et sa culotte (35).

A noter que ce passage a été ajouté par Nabokov en 1966 ; les émigrés russes auraient eu de la peine à l'accepter pendant l'entre-deux guerres. Il est tout à fait dans la logique du texte pourtant. Désormais, Hermann est capable de se dédoubler, surtout au moment de la copulation : il peut faire l'amour et se voir faire l'amour en même temps, comme si Félix entrait soudain dans sa vie intime. Au fur et à mesure que le temps passe, ce trouble prend une dimension plus pathologique : il ne sait plus si c'est son corps qui est étendu dans le lit à côté de Lydia ou si ce n'est que son ombre. Il faudra une parole malheureuse de Lydia pour le ramener à la réalité : « Si je ne venais pas encore me coucher, je pouvais peut-être lui apporter le livre rouge qu'elle avait laissé dans le salon » (36).

L'existence de Félix lui rend donc la vie impossible ; il va chercher à le faire disparaître en faisant passer son crime sur le compte de l'intérêt financier : il tient en effet à récupérer une importante assurance vie, avec la complicité de sa femme. Patiemment, il prépare le meurtre de Félix (un inconnu dans le pays) en essayant de faire croire que c'est lui qui a été tué. La scène du meurtre est assez extraordinaire ; Félix ne s'écroule pas aussitôt après le coup de revolver : « Il termina d'abord un mouvement qui se rattachait encore à la vie, et qui était un tour presque complet ; il avait l'intention, je pense, de volter plaisamment devant moi comme devant un miroir » (37). Humbert, dans *Lolita,* sera également excédé par le théâtralisme de Quilty pendant son agonie. C'est au moment même où il a fini de travestir Félix en lui donnant ses propres habits, en le rasant, que Hermann a tiré, au moment où il a eu la conviction que son œuvre était achevée, que Félix pouvait passer pour lui. Dans ce dernier échange de regards, Hermann reprend ce qu'il avait dû céder de lui-même en rencontrant Félix : son image, son ombre en somme. Longuement, il se penche sur sa victime

(35) *Despair,* p. 22.
(36) *Ibid.,* p. 24.
(37) *La méprise,* p. 246.

allongée sur la terre froide couverte de neige, et contemple sa propre image, sa mort :

> En cet instant où tous les caractères nécessaires étaient fixés et figés, notre ressemblance était telle que je ne sus réellement pas qui avait été tué, moi ou lui. Et tandis que je regardai, l'obscurité se fit dans le bois silencieux et vibrant, et avec ce visage qui se dissolvait devant moi, vibrant de plus en plus faiblement, il me sembla que je regardais mon reflet dans une mare stagmante (38).

Voilà renversé le vieux mythe de Narcisse : Hermann a le sentiment de retrouver sa complétude, de ressaisir ce qui lui avait échappé en rencontrant Félix, d'exorciser son mal.

Les événements vont prouver (du moins au lecteur) qu'il s'était trompé d'ennemi en s'attaquant à Félix, mais lui-même refusera de se laisser convaincre car l'enjeu est trop considérable : sa santé mentale. Désormais, il va s'efforcer de prouver, par l'écriture, que son stratagème était sans faille et que seuls les mauvais critiques (la police dans la circonstance) sont responsables de son échec auprès du public. Il devra pourtant admettre, peu de temps après, que le scénario contenait quelques failles : il apprendra par la presse que l'on a retrouvé dans la voiture un objet permettant d'établir l'identité de la victime. C'est alors qu'il se remet à lire son propre texte pour oublier ce nouveau rebondissement ; mais c'est son texte qui lui apprend quel était l'objet en question, le bâton de Félix ! Le livre se termine dans la confusion la plus totale, un premier avril. Hermann a échoué sur tous les plans : c'est un mégalomane et un fou ; tout ce qu'il pourra dire ou écrire ne pourra nous persuader du contraire. Il n'aura réussi, en définitive, qu'à composer son propre portrait, à nous imposer une image très forte de lui-même.

Le jeu des miroirs aboutit finalement au même résultat que dans *Le Guetteur*, par des voix encore plus détournées, en empruntant deux mythes célèbres, celui de Narcisse et celui du double. La stratégie est plus efficace, cependant, car, à la fin, le texte rejoint l'événement, devient événement : dans un dernier paragraphe, ajouté également en 1966, Hermann harangue ou prétend haranguer la foule pour se tirer des griffes de la police. On ignore s'il bluffe consciemment ou s'il est devenu complètement fou, mais on se le représente parfaitement, encadré dans la fenêtre de l'étage, jouant son plus grand rôle en face

(38) *Ibid.*, pp. 247-248.

d'un auditoire ébahi, au milieu des montagnes enneigées. Voilà que le fou se prend tout à coup pour Manfred ! Nous quittons la représentation en emportant avec nous cette dernière image ambiguë, en continuant de nous demander si la folie n'est pas une forme spéciale de génie, ne sachant pas très bien ce que nous venons de voir.

Dans ce roman, le miroir demeure malgré tout un instrument, une synecdoque du double en quelque sorte ; il n'a de sens, d'intérêt que pour le sujet qui s'y regarde et s'y perd. Ce n'est plus le cas dans *Feu pâle :* dans ce roman, il est considéré dans sa matérialité même, dans sa « platitude », comme s'il était devenu l'œil qui, jusque-là, s'était servi de lui pour voir et se voir. Les premiers vers du poème sont éloquents :

> C'était moi l'ombre du jaseur tué
> Par l'azur trompeur de la vitre ;
> C'était moi la tache de duvet cendré — et je
> Survivais, poursuivais mon vol, dans le ciel réfléchi.
> Et de l'intérieur, également, je savais reproduire
> Mon visage, ma lampe, une pomme sur une assiette :
> Dévoilant la nuit, je laissais la vitre obscure
> Suspendre le mobilier au-dessus de l'herbe,
> Et quelles délices quand une chute de neige
> Couvrait ce bout de gazon, s'amoncelant assez
> Pour que chaise et lit se tiennent exactement
> Sur cette neige, là-bas sur cette terre de cristal ! (39).

Le poète vient d'assister au « suicide » d'un jaseur qui, croyant se fondre dans l'azur des cieux, est venu se briser contre la vitre. Constatant qu'il occupe une place symétrique à celle de l'oiseau mort, de l'autre côté de la vitre, il prend son essor et poursuit la trajectoire ébauchée, profitant de la transparence du verre qui, de l'extérieur, paraissait si trompeuse. C'est dans la substance même de la vitre que se joue donc cette émouvante scène. Certes le poète est bien là pour effectuer ces prodiges optiques, mais son activité n'est pas celle du voyeur qui jouirait passivement du spectacle, c'est plutôt celle du peintre génial qui serait capable de représenter sur les deux faces d'une vitre des objets qui ne sauraient coexister dans l'univers référentiel. Ce tableau rappelle un peu celui de Magritte, intitulé « La Clé des Champs », où l'on voit une fenêtre dont la vitre a volé en éclats mais où chaque éclat conserve l'image que le voyeur apercevait à travers lui avant le cataclysme. Shade (nom prédestiné) crée donc un univers magique dans ce « pays de cristal » : il nous

(39) *Feu pâle*, p. 31.

fait voir en même temps les deux faces de la vitre, ce qui a séduit l'oiseau, ce qui le séduit lui dans l'image (vue par transparence) de cet oiseau mort. Il fait voir aussi les métamorphoses qui s'opèrent à la surface de la vitre lorsque l'on fait l'obscurité à l'extérieur et que l'on allume une lampe à l'intérieur : toute la pièce se vide et vient se superposer à ce que la lampe permet de voir par transparence, la neige. Le jeu se poursuit encore pendant quelques vers et fait disparaître peu à peu le voyeur-poète qui se le joue, unissant « le voyant et la vue ». La vitre prend ainsi l'apparence d'un tableau surréaliste à plusieurs facettes, tableau utopique qui ne saurait s'accommoder de la platitude d'aucune toile mais nécessiterait la dureté et le brillant du cristal.

C'est d'ailleurs cet élément qui prédomine, sous diverses formes, dans le roman, comme dans « le presse-papiers / De verre convexe renfermant une lagune » qui doit sans doute se remplir d'une multitude de paillettes argentées lorsqu'on le remue (40) ; comme la glace qui recouvre le lac où se noie Hazel Shade, ou la vitre à travers laquelle Kinbote épie le poète. La principale usine d'Onhava, capitale de Zembla, est une verrerie ; c'est d'elle que partira la révolte qui renversera (!) le régime et obligera le roi Charles à quitter le pays. Grâce à cet étrange élément, les images se répètent à l'infini, comme en un écho lumineux :

> En s'éveillant, il l'aperçut debout, un peigne à la main, devant sa psyché — ou plutôt celle de Thurgus III — un triptyque d'insondable lumière, un miroir vraiment fantastique, signé avec un diamant par son artisan, Sudarg de Bokay. Elle tournait devant le miroir : un secret dispositif de réflexion recueillit dans les profondeurs du miroir un nombre infini de nus, des guirlandes de filles en groupes tristes et gracieux, s'estompant dans le lointain limpide ou se divisant en nymphes individuelles... (41).

A signaler le palindrome : « Sudarg de Bokay » = « Yakob Gradus » (le révolutionnaire chargé d'assassiner le roi). On a l'impression de se trouver placé au centre d'une boule de cristal autour de laquelle évoluerait un corps de ballet. La magie accomplie par le verre dépasse et de loin la beauté de la nymphe : c'est donc bien apparemment dans le verre que tout se passe, et non pas dans la réalité ni dans l'œil du voyeur.

(40) *Ibid.*, p. 33.
(41) *Ibid.*, p. 100.

L'eau, bien que ne possédant pas la dureté ni le cassant du verre, est capable de réaliser les mêmes prodiges, comme dans l'étonnante scène où le roi fugitif se trouve confronté à l'une de ses innombrables répliques :

> Il aperçut son reflet écarlate dans le miroir limpide des eaux, mais, assez étrangement, à cause de ce qui semblait être, à première vue, une illusion d'optique, ce reflet n'était pas à ses pieds mais beaucoup plus loin ; ce qui plus est, il était accompagné du reflet, déformé par les ondulations, d'une corniche qui surplombait de haut sa position actuelle. Et finalement, la tension exercée sur la magie de l'image fit qu'elle se brisa, tandis que le double du Roi vêtu d'un tricot rouge et d'une casquette rouge se retournait et disparaissait alors que lui, l'observateur, demeurait immobile. Il s'avança alors tout au bord de l'eau et il y fut rencontré par un reflet authentique, beaucoup plus grand et plus net que celui qui l'avait trompé (42).

Après l'évasion du roi, plusieurs de ses partisans, conduits par un acteur de théâtre, se sont travestis pour fourvoyer la police. C'est l'un de ses partisans que le roi aperçoit par reflet dans cette scène, tout en croyant un instant voir sa propre image. Il ne s'est pas véritablement trompé puisque ce personnage a cherché à être sa réplique parfaite aux yeux de la police. L'expérience n'est troublante que pour le modèle, c'est-à-dire le roi qui, tout à coup, voit sa propre image revendiquer une impardonnable autonomie. Tout se passe donc à la surface de l'eau ; cette scène est une réplique assez parfaite de la scène d'ouverture que j'analysais plus haut. L'œil perd en quelque sorte la raison ; il devient incapable de débrouiller les faisceaux d'images entremêlées, d'organiser tout cela en une structure acceptable. Il se trouble et se croit regardé et vu par cet œil liquide qui lui est étranger et semble l'interroger. Comment arrêter le flux des images ?

Ici, Nabokov a réalisé une sorte d'analyse de l'art surréaliste en créant des images surréalistes à la Dali ou à la Magritte : il a magiquement renversé les rôles en nous privant de l'intelligence du regard et en donnant à la surface réfléchissante la capacité de voir plutôt que de faire voir. Pour lui, le miroir et le tableau sont identiques à bien des égards : ce sont des surfaces encadrées, restreintes, qui sont toujours en marge du réel, du référent ; ce sont des pièges à regards qui privent le sujet

(42) *Ibid.*, p. 127.

de toutes ses belles assurances et lui révèlent tout à coup l'image (toujours indécente) de son désir (rarement avouable). Il ne les utilise pas seulement de manière allusive, comme corrélatifs objectifs par exemple ; il s'en sert avant tout pour provoquer l'œil intérieur de manière à bloquer le jeu de la raison et à confondre l'imaginaire et le perceptuel. Sa technique est extrêmement efficace : on a toujours l'impression, en refermant l'un de ces romans, d'avoir visité une extraordinaire galerie de peinture. Il serait bien étonnant qu'un artiste génial ou présomptueux ne se mette pas un jour en tête de reconstituer le musée imaginaire de Nabokov. La visite pourrait valoir le détour !

3. *Métaphore et sensualité*

Nabokov est donc d'abord un visuel, comme j'ai essayé de le prouver depuis le début de ce chapitre : il se préoccupe surtout de ce qui se voit et s'efforce, par tous les moyens, de donner à voir à son lecteur au point de l'aveugler par saturation optique. Rarement un romancier ou un poète s'était autant penché sur les stratégies de l'œil et sur les discours (si l'on peut dire) du visible. Il est vrai que Nabokov a toujours porté un intérêt très vif à la peinture et qu'il a toujours eu tendance à visualiser ce qu'il pensait ou ressentait. N'a-t-il pas dit, dans une interview, que les lettres de l'alphabet avaient pour lui (comme pour Rimbaud) une couleur : « V est une espèce de rose pâle transparent : je crois qu'on l'appelle, techniquement, rose quartz : c'est une des couleurs les plus approchantes que je puisse lier au V. Et le N, par ailleurs, est d'un gris jaunâtre qui rappelle la farine d'avoine » (43). Faut-il parler de correspondance ou de synesthésie ? L'un relève officiellement du domaine poétique, l'autre du domaine psychologique. Mais en disant cela, ne cherche-t-on pas à écarter un problème difficile à résoudre ? Les correspondances sont véritablement une élaboration secondaire opérée par la langue, si l'on se place dans une perspective rhétorique : le poète a eu une sensation forte de type synesthésique, et il l'a mise en écriture. Cette vision des choses est un peu archaïque : elle présuppose que la poésie n'est qu'une mise en discours d'intuitions, de sensations, et occulte la part spécifique de la langue. Une étude détaillée des phénomènes de synesthésie et de correspondances en différents pays possédant des langues différentes révélerait sans doute des rapports dialectiques entre ces phénomènes. On ne peut plus

(43) *Strong Opinions*, p. 17.

accepter désormais de coupure entre le langage et le psychologique étant donné la longue pratique langagière de la race.

Alons encore un peu plus loin. Pourquoi ne considère-t-on pas la plupart du temps les correspondances comme des formes particulières de la métaphore ? Lorsque le poète dit : « Il est des parfums comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies », ou « I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes », il établit des correspondances arbitraires et compose des métaphores puissantes. Si, en général, la critique a parlé autrement de ces phénomènes, c'est qu'elle s'est peut-être laissé prendre aux pièges du sensuel et de l'imaginaire : le rapprochement, en mobilisant deux images qui relèvent de deux sens ou plus (la vue, l'ouïe, l'odorat, voire même le toucher dans le poème de Baudelaire), sollicite puissamment le corps du lecteur et laisse à penser à celui-ci qu'il a dû naître d'une sensation très forte. On n'est cependant pas tenté de faire ce raisonnement lorsque la métaphore n'implique qu'un sens et une abstraction par exemple : « Et de David éteint rallumer le flambeau » ! (44). Si les correspondances n'ont jamais été récupérées par la rhétorique, c'est peut-être que celle-ci, en voulant se situer d'emblée dans le langage, a toujours (et jusque chez les néo-rhétoriciens, comme Genette par exemple) voulu refouler ce qui, dans le langage trahissait le désir du sujet, et signalait la présence du corps. Il vaudrait sans doute mieux dire que les correspondances sont un phénomène langagier ou poétique, une forme plus poussée de métaphore qui simule la synesthésie, et reconnaître que le langage, même écrit, n'est jamais coupé du corps désirant.

Ceci nous amène aussi à nous interroger sur la place de la rhétorique dans une littérature de type moderniste. Prenons par exemple ce texte de Genette tiré de *Figures :* « Le fait rhétorique commence là où je puis comparer la forme de ce mot ou de cette phrase à celle d'un autre mot d'une autre phrase qui auraient pu être employés à leur place et dont on peut considérer qu'ils tiennent lieu » (45). Vu sous cet angle, le fait rhétorique n'est qu'un subtil jeu de langage. Todorov est plus proche de la vérité peut-être lorsqu'il dit que « L'existence des figures équivaut à l'existence du discours ; c'est là leur trait distinctif et leur justification » (46). Les figures les plus stéréotypées, telles qu'on pouvait les pratiquer à l'époque classique en guise d'exercices scolaires ou de jeux de salon, étaient révélatrices d'un code rigoureux, bien sûr, mais elles étaient surtout le signe

(44) Exemple fourni par Fontanier, *Les figures du discours* (Flammarion, 1968), p. 100.

(45) *Figures* (Seuil, 1966), p. 211.

(46) *Littérature et signification* (Larousse, 1967), p. 102.

d'un effacement du sujet derrière le groupe social. Cette remarque de Todorov est donc tout à fait exacte ; cependant, elle reste, elle aussi, dans la tradition rhétorique puisqu'elle se situe au niveau de l'engendrement du texte, niveau que l'on est obligé de dépasser lorsque l'on se trouve confronté à un texte moderniste.

Nabokov, comme on va le voir, ne fait pas un usage rhétorique de la métaphore, il ne cherche pas à briller à nos yeux ou à se dissimuler derrière un écran d'images éblouissantes. Il fait défiler devant nous des métaphores ensorceleuses qui, souvent, produisent sur nous l'effet qu'elles simulent, nous procurant ainsi une merveilleuse jouissance plutôt que de nous la faire imaginer. Car l'érotisme va pratiquement toujours de pair avec la métaphoricité chez Nabokov. Aucun romancier aussi ambitieux sur le plan poétique n'a donné autant de représentations métaphoriques du phallus par exemple. Ainsi, dans *Ada*, Van avoue avoir de la peine à maîtriser « the core of the longing », parce qu'Ada est assise sur ses genoux et qu'il a peur que « a possible seep perplex her innocence » (47). Plus loin, Lucette réussit à l'exciter : « Joylessly, he felt the stout snake of desire weightily unwind ; grimly, he regretted not having exhausted the fiend in Villa Venus » (48). Une erreur de goût serait ici fatale. Nabokov ne crée pas ces métaphores pour éviter de parler du phallus, ou, comme l'auteur de *Fanny Hill*, pour aider le lecteur peu imaginatif à se le représenter ! Il évoque surtout le désir tyrannique de Van (« the core of the longing », « the stout snake of desire »), puis, filant la métaphore, montre qu'il prend pour ainsi dire les mots au pied de la lettre : il simule à travers la répétition des « p » l'explosion qui menace, et, à travers celle des « s » le mouvement et le sifflement du serpent, serpent alangui, lourd de désir comme le montrent les mots « stout snake of desire weightily unwind » qui sont rendus pesants par les couples consonantiques du début, par la succession des diphtongues, par l'allitération en « w ». Nabokov ne se contente donc pas de décrire, d'évoquer de manière imagée et allusive, il crée un véritable enchantement du verbe qui est jouissance pour le lecteur, plutôt que le pâle écho d'une jouissance hors-texte.

Grâce à ce jeu de langage, il réussit à nous faire assister, sinon participer, à des scènes érotiques inédites comme par exemple à l' « initiation » de Van dans une arrière boutique :

---

(47) *Ada* (Weidenfeld), p. 87. « ...le gonflement d'une envie », « le suintement accidentel d'une sève assouvie n'alertât l'innocente perplexe ». *Ada* (Fayard), p. 74.

(48) *Ada* (Weidenfeld), p. 478. « Sans joie il sentit se dérouler pesamment le solide serpent du désir ; avec amertume, il regretta de ne pas avoir épuisé le démon à la Villa Vénus. » *Ada* (Fayard), p. 399.

> The fact of his having told her he was sixteen and a libertine instead of fourteen and a virgin proved a source of embarrassment to our hell-raker when he tried to bluster his inexperience into quick action but only succeeded in spilling on the welcome mat what she would have gladly helped him to take indoors (49).

Le mot « inexperience » semble être d'abord une sorte de litote. Fontanier étudie cette figure dans sa deuxième section, celle où il entend analyser les « Tropes en plusieurs mots, ou improprement dits » ; tous les exemples qu'il cite tendent à démontrer qu'il s'agit d'une figure syntaxique. Le groupe de Liège en fait un métalogisme par suppression, c'est-à-dire une figure travaillant un énoncé assez long (50). Dans ce passage, le mot « inexperience » est pourtant bien une litote : il signifie le pucelage de Van. En même temps, il représente le pénis inexpérimenté. La litote se combine donc avec une métaphore, introduite par le verbe « to bluster ». Les deux figures entrent même en concurrence : l'isotopie sémantique (51) qui finit par s'imposer dans le jeu métaphorique est celle de la maison (« to bluster into », « welcome mat », « indoors »). L'image la plus métaphorique est contenue dans le verbe, les substantifs ayant plutôt une valeur symbolique semi-codée. La métaphore filée se transforme en une véritable litote décrivant, sous forme réduite/accentuée, la scène érotique un peu grotesque à laquelle Van a participé. Cette litote coexiste avec la métaphore filée : la fille est comparée à une maison dans laquelle essaie de s'introduire maladroitement ce puceau de Van. La combinaison, le balancement de ces deux figures nous oblige à visualiser ou à fantasmer deux scènes parallèles, très différentes l'une de l'autre, qui se supportent mutuellement d'être aussi éloignées. On ne sait plus où se trouve le comparant et où le comparé ; il se produit un double mouvement, un double échange qui correspond à la mise en corrélation des mots « entrer »/« pénétrer » (« into » dans le texte). La confusion des figures simule la confusion du personnage incapable de maîtriser son désir.

Un tel passage nous oblige à repenser le concept même de métaphore. On ne peut plus accepter par exemple cette définition rapportée par le *Dictionnaire de Linguistique :* « En gram-

(49) *Ada* (Weidenfeld), p. 33. « Pour s'être présenté comme un libertin de seize ans au lieu d'un puceau de quatorze, notre polisson se mit dans l'embarras : il essaya de pallier son inexpérience par une action bravache et rapide mais ne réussit qu'à répandre sur le pas de la porte ce que la fille l'eût aidé de bon cœur à déposer en dedans. » *Ada* (Fayard), p. 27.

(50) *Rhétorique générale* (Larousse, 1970), p. 133.

(51) Terminologie employée par Greimas pour parler des champs sémantiques. Voir *Sémantique structurale,* pp. 69-101.

maire traditionnelle, la *métaphore* consiste dans l'emploi d'un mot concret pour exprimer une notion abstraite, en l'absence de tout élément introduisant formellent une comparaison » (52). Il y a bien, dans l'exemple analysé, substitution, mais substitution du concret par l'abstrait. C'est d'ailleurs une pratique courante chez Nabokov ; ainsi, pour désigner le système pileux de Lolita, Humbert parle de « bi-iliac garland » (53), combinant une expression scientifique et un terme du vocabulaire poétique. De même, on a de la peine à reconnaître dans le qualificatif « gluteal » (54) une référence au caractère callipyge de la nymphette. Dans *Ada*, la vulve devient « the soft arch » (55). Toutes ces métaphores érotiques peuvent être dites réductrices : au lieu de chercher à dépeindre le sexe en termes hyperboliques visant à souligner l'ardeur, voire même la violence du désir, elles se font discrètes, caressantes, comme si le langage du poète n'osait pas parler de ce sujet, parce qu'il est trop sacré, trop inaccessible au langage. Il règne donc, dans ces métaphores, une extrême sensualité : chaque fois, une zone de silence se crée autour de l'image, et une caresse visuelle ou tactile se profile dans le vide. Sensualité au deuxième degré qui surgit chez le lecteur au terme d'un travail, à force, pour ainsi dire, d'effleurer les contours du texte, de suivre du bout du doigt les fioritures qu'il dessine.

Ce lien très intime entre poésie et érotisme est rendu manifeste à plusieurs reprises dans l'œuvre de Nabokov, comme par exemple dans ce passage extrait de *Regarde, regarde les Arlequins ! :*

> ...my teens, on the other hand, could have yielded, and in fact did yield, quite a number of erotic passages scattered like rotting plums and brown pears throughout an aging novelist's books. Indeed the present memoir derives much of its value from its being a *catalogue raisonné* of the roots and origins and amusing birth canals of many images in my Russian and especially English fiction (56).

(52) *Dictionnaire de Linguistique* (Larousse, 1973), article « Métaphore », p. 317.

(53) *The annotated Lolita*, p. 177. « ...guirlande bi-iliaque ». *Lolita*, p. 203.

(54) *The Annotated Lolita*, p. 243.

(55) *Ada* (Weidenfeld), p. 78. « ...délicate embrasure ». *Ada* (Fayard), p. 66.

(56) *Look at the Harlequins !* (McGraw-Hill, 1974), p. 8. « ...un écrivain aurait pu trouver et trouva en fait dans mes années d'adolescence une quantité non négligeable de passages érotiques, dispersés par la suite comme autant de poires blettes et de prunes pourries dans les œuvres d'un romancier vieillissant. Et je puis le dire, la valeur du présent récit tient en grande partie au fait qu'il constitue un "catalogue raisonné" des racines et origines d'un grand nombre d'images dans mes œuvres de fiction russes et (plus particulièrement) anglaises, et des voies amusantes qu'elles ont empruntées pour venir au monde. » *Regarde, regarde les Arlequins !* pp. 17-18.

Il s'agit là, d'abord, d'une comparaison, introduite par « like », qui, dans la seconde phrase, devient une métaphore filée, une allégorie presque. Tous les comparants appartiennent au même champ sémantique (fruits, arbres fruitiers). Le texte se dédouble en deux feuillets pour ainsi dire après « erotic passages » : les fruits (« plums », « pears ») se substituent à « passages », et les qualificatifs (« rotting », « brown ») viennent prendre la place du mot « erotic ». Ce contraste entre les noms de fruits et les qualificatifs péjoratifs représente, apparemment, l'opposition entre « my teens » (adolescence plus ou moins innocente) et un « an aging novelist's books ». Il souligne aussi le caractère indéterminé de cette dernière expression : ce qui appartient en propre au narrateur/romancier (« teens », « passages ») semble empreint de dignité, de fraîcheur, et ce qui relève de l'écriture est plus ou moins souillé, étranger au romancier ; ceci explique sans doute la volonté de celui-ci de se démarquer par rapport à cet « aging novelist » mythique (où l'on croit reconnaître Nabokov lui-même).

Dans la seconde phrase, l'imagerie réapparaît dans le mot « roots » mais s'estompe peu à peu dans l'expression « birth canals » où, pourtant, on a l'impression de retrouver un écho de la formule de départ, « erotic passages ». Cette expression liquide l'isotopie sémantique fruits/arbres fruitiers, mais renoue manifestement avec l'isotopie érotique. Il s'opère donc un renversement entre ces deux expressions : « erotic » s'oppose à « birth » (comme le plaisir s'oppose à la douleur, le sexe à l'enfantement) et « passages » à « canals ». Nabokov joue ici sur la polysémie du mot « passage » (moment, passage d'un livre, lieu de passage, corridor, traversée...) pour effectuer ce balancement. A remarquer aussi que le mot « canals » renoue, surtout dans le contexte nabokovien, avec l'idée de plaisir. On a donc affaire à un croisement sémantique original que l'on pourrait figurer de la manière suivante :

« erotic »	« birth »
« passages »	« canals »

Ce croisement, combiné à ce quasi oxymore constitué par l'expression « rotting plums », témoigne de la concurrence, dans ce passage, de deux logiques ou de deux sémantismes contraires qui correspondent aux deux niveaux du texte narratif : l'énonciation et l'énoncé, c'est-à-dire, d'une part, le mécanisme de production du texte qui, chez Nabokov, est toujours mis en relief, et, d'autre part, le texte lui-même, coupé de tous ses antécé-

dents, éblouissant de virtuosité. Image forte qui nous conduit à penser l'acte sexuel en d'autres termes ; pour qu'il soit pleinement réussi, il ne doit être perturbé par aucun discours. C'est le discours communautaire qui a conduit à dissocier l'acte sexuel de sa finalité ; ce discours sur l'acte doit s'effacer totalement pour laisser le champ libre au corps, tout discours enchaînant le corps à sa logique, à sa loi. Du même coup, on se demande si, dans ce merveilleux passage, Nabokov parle d'écriture ou d'érotisme ; on est dans l'impossibilité de dire où est le comparant, et où le comparé. Les deux concepts se soutiennent mutuellement et nous interdisent de glisser entre eux la lame de notre discours critique, si bien que le texte se présente à nous comme une œuvre plastique muette défiant notre raison mais séduisant notre regard et tous nos sens.

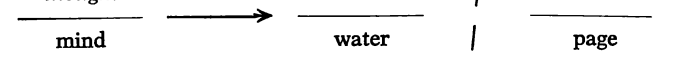
L'écriture érotique-métaphorique efface donc totalement la brisure énonciative ; elle n'est discours de personne. Aucune voix ne la supporte, aucun sujet n'en garantit la cohésion, la signification. Le passage décrivant la première nuit de Humbert avec sa nymphette, dans *Lolita*, est, à cet égard, un véritable morceau de bravoure :

> I moved toward my glimmering darling, stopping or retreating every time I thought she stirred or was about to stir. A breeze from wonderland had begun to affect my thoughts, and now they seemed couched in italics, as if the surface reflecting them were wrinkled by the phantasm of that breeze. Time and again my consciouness folded the wrong way, my shuffling body entered the sphere of sleep, shuffled out again, and once or twice I caught myself drifting into a melancholy snore. Mists of tenderness enfolded mountains of longing (57).

On assiste ici à un véritable tourbillon de métaphores extravagantes, souvent disparates et incohérentes. Au début, Lolita est identifiée à un foyer ou à un pôle d'attraction (« glimmering », « retreating ») ; puis, avec le mot « breeze », qui semble prendre le relais des verbes de mouvement (« stopping », « retreating », « stirred »), la scène se brouille et l'on voit Humbert

(57) *The Annotated Lolita*, p. 133. « Je me glissai vers mon aimée chatoyante, m'arrêtant ou battant en retraite chaque fois que je croyais la voir bouger ou s'apprêter à le faire. Une brise légère, venue du pays des merveilles, commençait d'imprégner mes pensées, et elles semblaient à présent couchées en italiques, comme si l'eau qui les reflétait avait été ridée par le phantasme de ce souffle. Parfois, ma conscience vacillait à rebours, mon corps tâtonnan culbutait dans l'orbe du sommeil puis en ressortait lourdement et, une fois ou deux, je me surpris à exhaler un ronflement mélancolique. Des nuages de tendresse masquaient les cimes du désir. » *Lolita*, p. 152.

alterner entre le sommeil et l'état de veille, oublier sa nymphette toute proche. Le mot « breeze » sert à son tour de relais pour introduire une autre isotopie métaphorique : la pensée (où se réfléchissent les pensées) est semblable à la surface d'une eau dormante que viendrait rider une brise légère. Elle ressemble aussi à une page blanche sur laquelle les pensées de Humbert viendraient s'inscrire en italique. On pourrait résumer ainsi le déboîtement métaphorique :



C'est à partir de deux sèmes, le sème de mouvement et le sème de surface, que s'est finalement développée cette transformation. On est en présence d'un phénomène complexe de condensation et de déplacement qui rappelle étrangement le travail onirique.

Mais la transformation métaphorique ne s'arrête pas là ; elle se poursuit dans les lignes suivantes pour s'épanouir dans la merveilleuse formule de la fin, « Mists of tenderness enfolded mountains of longing ». On ne voit pas très bien, d'abord, ce qui a motivé cette image ; on se rappelle seulement « the core of the longing », dans *Ada*. On se représente, peut-être, un corps brûlant de désir, enveloppé dans les draps blancs du lit. Ce contraste entre la blancheur mobile et précaire de la brume et la noirceur solide et coupante de la montagne n'est-il pas analogue à l'opposition « thought »/« mind », « breeze »/« water », « italics »/« page » que j'ai analysée plus haut. Il semblerait que si, bien que les sèmes de mouvement et de surface soient légèrement pervertis. En fait, la succession des métaphores depuis le début de ce passage oriente la lecture de cette phrase : la brume se présente sous sa forme plane, comme une feuille de papier, et l'on voit émerger d'elle une montagne sombre qui, coupée de sa base, semble courir à sa surface comme un bateau sur l'océan ou la plume sur le papier. Et le rapprochement s'impose alors entre la plume et le phallus (surtout si l'on pense à la ressemblance entre les mots « pen » et « penis » en anglais) : l'activité de Humbert-narrateur et celle de Humbert-jouisseur se confondent totalement. Le « comme » n'est plus de mise, car ces deux activités se valent, sont du même ordre. On assiste là encore à l'anéantissement du discours : Humbert n'utilise pas son écriture pour parler de quelque chose ; son écriture est l'objet même de son discours, une jouissance.

Dans cette jouissance de l'écriture, tous les personnages

de la comédie romanesque se fondent et disparaissent : il n'y a plus la jouissance de l'auteur, celle du personnage, celle du lecteur, il n'y a plus qu'un « texte de jouissance » comme dirait Barthes : « Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport en langage » (58).

On trouve une extraordinaire représentation de mise en crise de notre « rapport au langage » dans le passage d'une lettre d'Alda à Van :

> The fire you rubbed left its brand on the most vulnerable, most vicious and tender point of my body. Now I have to pay for your rasping the red rash too strongly, too soon, as charred wood has to pay for burning. When I remain without your caresses, I lose all control of my nerves, nothing exists any more than the ecstasy of friction, the abiding effect of your sting, of your delicious poison (59).

Ada veut convaincre Van qu'elle lui est restée fidèle malgré quelques incartades bien compréhensibles, et cherche à le ramener à elle. Dans cette lettre, comme dans les autres qui sont citées dans le même chapitre, elle use de toutes les séductions dont elle capable, évoquant avec nostalgie les merveilleux moments qu'ils ont passés ensemble à Ardis. Elle sait aussi que tous les témoignages d'amour qu'elle pourra lui prodiguer risquent d'être vains ; alors, sous prétexte de confesser le manque sexuel dont elle souffre en son absence, elle s'ingénie à l'exciter sexuellement par le seul jeu de son écriture. Les allitérations viennent souligner la métaphoricité du passage (« rasping the red rash too strongly ») produisant par leur récurrence l'effet qu'elles semblent décrire, la caresse qu'elles simulent. C'est d'ailleurs tout naturellement qu'apparaît ce mot dans la phrase, comme sous l'impulsion des « r ». C'est le seul mot important qui ne soit pas métaphorique dans le passage. A son tour, il se voit supplanté par un flux de plus en plus métaphorique que commandent d'étranges enchaînements phoniques et

(58) *Le plaisir du texte* (Seuil, 1973), pp. 25-26.

(59) *Ada* (Weidenfeld), p. 334. « Le feu que tu as allumé a laissé son empreinte sur le point le plus vulnérable, le plus pervers, le plus sensible de mon corps. Aujourd'hui il faut que j'expie l'excès de vigueur prématuré avec lequel tu as raclé la rouge écorchure, comme le bois calciné doit expier d'être passé par sa flamme. Privée de tes caresses, je perds tout empire sur mes nerfs, plus rien n'existe que l'extase du frottement, l'effet persistant de ton dard, de ton poison délicieux. » *Ada* (Fayard), p. 279.

graphiques : voyelle allongée et sifflante (« nerves ») + récurrence des « o » graphiques (« lost », « control », « nothing ») qui se prononcent de différentes manières + récurrence des « i », pour aboutir à la production, à la synthèse, en quelque sorte, d'un étrange oxymore, « delicious poison ». Ada réussit en un même acte d'écriture à fournir une représentation parfaite d'un paradis perdu, à exercer sur Van (qui s'en défend par la suite) une séduction extrême, et à éblouir et exciter à la fois le lecteur.

L'oxymore final condense en lui seul tous ces effets : c'est une figure qui, en mariant deux termes sémantiquement incompatibles, de sens contraires (bien qu'appartenant à un même champ sémantique), trahit, comme les correspondances dont je parlais plus haut, un débordement de désir. Comme elles, il affiche l'incapacité du langage commun, du langage tout court, à dire une sensation forte. Dans ces figures, le poète marque la frontière du langage et celle du sensible : il ne déplore pas, comme pouvaient le faire les romantiques, l'incapacité du langage à dire le sensible, à en rendre compte de manière satisfaisante ; il célèbre avec jubilation la différence irréductible entre le sensé, toujours solidaire du langage, et le sensible lié au corps. Le langage n'est pas inférieur au sensible ; il peut accomplir des merveilles, procurer un plaisir intense, comme on l'a vu dans les passages que j'ai cités. Ce plaisir, s'il semble être du même ordre que le plaisir érotique, n'est jamais assimilable à lui, car le corps a ses raisons que la raison ne connaît pas.

En multipliant les métaphores érotiques, Nabokov s'est délibérément situé sur cette arrête infranchissable comme pour la rendre sans cesse plus étroite, toujours plus coupante. La métaphore ne travaille donc plus la ressemblance mais la différence : c'est en elle que s'inscrit de manière priviliégiée l'écart entre le langage et le corps. On est loin de la définition de Dumarsais : « La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit » (60). Derrière cette définition se profile l'idée d'un langage qui collerait à la réalité, d'un langage non perverti, d'un langage « propre », c'est-à-dire purement intellectuel, non contaminé par le corps qui, lui, est sale et impropre par essence. Dumarsais tient absolument à ce que tout le mécanisme de la métaphore soit contenu dans l'intellect ; ne voit-on pas, dans cette insistance, une mise à l'écart de

(60) *Traité des tropes*, cité par Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie* (Larousse, 1973), p. 11.

tout ce qui ne serait pas langage et esprit, de tout ce qui ne serait pas sensé ? La rhétorique classique, en prenant l'allure d'une science quasi exacte, n'a-t-elle pas cherché d'abord à assurer l'autonomie du langage, à couper le langage du corps désirant ? C'est la question que l'on ne peut éviter de se poser en lisant Dumarsais ou Fontanier. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ces deux auteurs ont écrit leurs traités à l'époque qui, en Europe, a été le témoin d'un retour massif du corps dans la littérature : le romantisme. Leur combat était déjà un combat d'arrière-garde : la cause était entendue !

4. *L'écriture-icône*

Avec l'étude de la métaphore, je me suis rapproché un peu plus de l'écriture comme inscription, comme trace sur la page ; cependant, ce ne serait encore que par métaphore que l'on pourrait oser dire que la métaphore est inscription, même si le lecteur peut la considérer muette à force de lui trouver des sens. Cette figure constitue un relais essentiel entre l'inscription pure qu'est le plaquage des mots sur la page et l'inscription imaginaire (dans l'imaginaire) que sont les images fortes. On ne peut cependant pas dire qu'il y ait une coupure réelle entre tel niveau d'inscription et tel autre. Comme dit Kirili : « Peindre et écrire relèvent d'un même travail, celui de l'inscription » (61). A plus forte raison écrire un mot isolé sur la plage (Cf. « Un coup de dé ») et construire un récit romanesque.

Pour terminer ce chapitre, j'aimerais étudier les techniques mises en œuvre par Nabokov pour redonner au mot, pris dans le texte, une autonomie analogue à celle de l'image sur la toile, pour effacer en lui l'écart entre signifiant et signifié, pour faire taire la voix qui le prononce, pour le dégager du carcan rhétorique. Comme dit Derrida, le signe (le mot, le « verbe ») a été étroitement lié à un « logos absolu » jusqu'à la fin du XIX[e] siècle, si bien que la rhétorique était profondément liée à la métaphysique :

> La différence entre signifié et signifiant appartient de manière profonde et implicite à la totalité de la grande époque couverte par l'histoire de la métaphysique, de manière plus explicite et plus systématiquement arti-

(61) Cité par Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, p. 246.

culée à l'époque plus étroite du créationnisme et de l'infinitisme chrétiens lorsqu'ils s'approprient les ressources de la conceptualité grecque (62).

C'est la « Révolution du langage poétique » (étudiée par Julia Kristeva) de la fin du XIX^e siècle qui a bouleversé cet ordre absolu en redonnant au signe toute sa plénitude, en lui ôtant sa valeur symbolique et indicielle de substitut. A partir de ce moment-là, le mot est devenu véritablement une icône, mais en un sens plus rigoureux que celui arrêté par Peirce: « Une *Icône* est un Representamen dont la Qualité Représentative est sa Primarité en tant que Premier. C'est-à-dire qu'une qualité qu'il possède en tant que chose le rend apte à être un representamen » (63). Comme l'indique cette définition, l'*icône,* selon Peirce, continue de renvoyer à autre chose; elle n'a de valeur que par rapport à ce qu'elle représente, par conséquent elle continue d'appartenir elle aussi à l'univers rhétorique. Le mot *icône* était pourtant très riche ; on aurait pu concevoir qu'il désignât le signe primitif, propre à la pensée mythologique, dont parle Cassirer dans *Das Mysthische Denken,* signe plein, doué d'une fonction magique, qui est ce qu'il représente, ou mieux encore, l'objet artistique qui se distingue du signe primitif en ce qu'il ne possède aucune fonction particulière, aucune efficacité. C'est d'ailleurs à ce dernier sens qu'est rattaché le mot, souvent galvaudé, d'iconicité. Je garderai donc le mot *icône* mais en étendant son sens. On ne peut parler d'*icône* que si l'objet envisagé demeure gratuit, insensé. L'*icône* s'impose d'emblée comme percept visuel qui nous défie par son non-sens premier. Soit dit en passant, rien n'interdit a priori qu'il ait son équivalent pour les autres sens, mais, jusqu'à ce jour, la recherche s'est portée surtout vers l'aspect visuel. L'activité du voyeur consistera, dans la plupart des cas, à relier ce qu'il voit à des codes qui lui sont connus et, partant, à faire parler ce qui est muet. Ceci implique donc aussi que, chaque individu ayant une connaissance limitée des codes, toujours influencée par son désir, le même objet puisse apparaître comme une *icône* pour l'un et un symbole pour l'autre. Par contre, lorsque l'on se situe dans un contexte artistique où se confectionne sans cesse de la nouveauté, de l'inédit, on a plus de chance de trouver des *icônes* parfaites.

Nabokov a manipulé les mots comme des objets ou encore

(62) *De la grammatologie* (Minuit, 1967), pp. 24-25.

(63) Cité par Alain Rey, *Théories du signe et du sens* (Klincksieck, 1976), Vol. II, p. 21.

comme les blocs d'un jeu de construction, sans tenir compte de leur sens établi. Il a déclaré dans une interview :

> On doit tirer tout ce qu'on peut des mots, car c'est le seul vrai trésor qu'un écrivain vrai possède ; les grandes idées générales sont dans la gazette d'hier, comme disait quelqu'un (...). Le jeu de mots sérieux comme je l'entends n'est ni un jeu de hasard ni un simple agrément de style ; c'est une nouvelle espèce verbale que l'auteur émerveillé offre au mauvais lecteur qui ne veut pas regarder, au bon lecteur qui aperçoit tout à coup une facette toute nouvelle de la phrase chatoyante (64).

On remarque l'accent mis à la fin de ce passage sur le regard : pour Nabokov, le jeu de mots vise à créer des objets fabuleux qui ressemblent à des mots, objets qui éblouissent, aveuglent le lecteur, et ne donnent aucune prise à son discours, objets qui peuvent en fréquenter une multitude d'autres qui ne leur ressemblent pas. Pnine, en voulant retrouver dans le gros *Webster* une fiche qu'il y avait laissée, découvre avec l'aide de la bibliothécaire tout un assortiment d'objets hétéroclites : « un peigne de poche, une carte de Noël, les notes de Pnine, et un fantôme de papier soie transparent » (65). On se demande presque si le volumineux dictionnaire, au lieu de dégurgiter des mots, ne se met pas à dégurgiter tout à coup les objets mêmes que représentent ces mots, ou encore si les mots ne sont pas des objets au même titre que tous ces objets perdus.

C'est parce qu'ils ont la consistance d'objets réels qu'on peut jouer avec eux. Shade avait inventé un étrange « word-golf » dans *Feu pâle :* il s'amusait à passer d'un mot à un autre mot ayant le même nombre de lettres, en changeant à chaque coup une seule lettre et en trouvant à chaque fois un mot du dictionnaire. Kinbote donne des exemples : « Hate-love in three, lass-male in four, and live-dead in five (with "lend" in the middle) » (66). Par exemple « hate → late → lave → love ». Il ne faut peut-être pas prendre pour argent comptant tout ce que dit Kinbote, car si l'on essaie de résoudre le dernier problème, on tombe nécessairement sur un mot qui n'existe pas, comme « lene » par exemple (« live → line → lene → lend → lead → dead »). Comme dans une partie de scrabble, les lettres et les mots ne

(64) Interview à Antenne 2.

(65) *Pnine*, p. 89.

(66) *Pale Fire*, p. 262. Le texte a été transposé en français : « Eau-vin en quatre coups, jour-soir de même en quatre, et homme-femme en trois. » *Feu pâle*, p. 228.

sont que des blocs et des successions de blocs qui, au lieu d'avoir un sens défini par le dictionnaire, n'ont qu'une valeur chiffrée.

Ce « word-golf » ressemble beaucoup au « Flavita » pratiqué par Van, Ada et Lucette pendant l'été en 1888 : « Le nom était dérivé d'*Alfavit*, ancien jeu de hasard et d'adresse russe basé sur le brouillage et débrouillage des lettres de l'alphabet » (67). « Flavita » est en fait une anagramme d' « alfavit », qui signifie tout simplement « alphabet » en russe. Il s'agit d'une sorte de scrabble dont le nombre de cases est plus limité mais où l'on retrouve une semblable série de couleurs, la couleur principale étant « jaune d'or (autrement dit flavide [s], pour justifier le nom du jeu) ». La description de ce jeu s'accompagne de tout un travail lexical ; on voit les lettres assumer tout à coup une existence autonome :

> By July the ten *A*'s dwindled to nine, and the four *D*'s to three. The missing *A* eventually turned up under an Aproned Armchair, but the *D* was lost — faking the fate of its aspostrophizable double ... (68).

Il manquait un A, Van en ajoute deux dans « Aproned Armchair ». Quant au D, il s'est volatilisé, tout comme Démon (« apostrophizable double »), le père des deux enfants, mort dans un accident d'avion. Le jeu se décompose, se désagrège au fur et à mesure qu'on y joue ; certains noms, tels que « Van » et « Ada », deviennent plus difficiles à composer. Un mot comme « Vaniada », découvert par Lucette dans les premiers temps de cette chronique, ne pourra peut-être plus être reconstitué. Le jeu annonce et même effectue en quelque sorte la séparation de Van et Ada, séparation qui va se réaliser à la fin du même chapitre.

Les lettres et les mots prennent donc peu à peu, sous la plume de Nabokov, une étrange matérialité : ce sont des cubes, ou encore des billes de couleur qui iraient se cacher sous un meuble ou derrière un fauteuil. Le traducteur devient alors une sorte de déménageur, comme on le voit dans ce passage de *Brisure à Senestre* où Braise essaie de traduire en sa propre langue un vers de Shakespeare, et se heurte au mot « rack » :

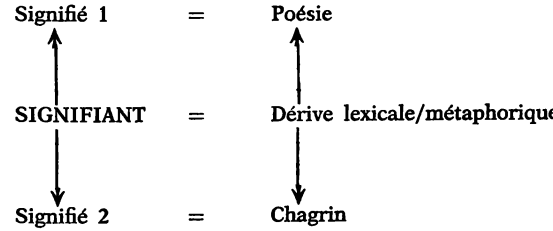
> ...it would not scan because in his native tongue « rack » was anapaestic. Like pulling a grand piano through a door. Take it to pieces. Or turn the corner into the

(67) *Ada* (Fayard), p. 187.

(68) *Ada* (Weidenfeld), p. 224. « Quand arriva le mois de juillet, les dix A n'étaient plus que neuf et des quatre D plus que trois. On finit par retrouver l'A manquant sous une Armoire Alsacienne, mais le D avait bel et bien disparu, à l'instar de son apostrophable double... » *Ada* (Fayard), p. 188.

next line. But the berth there was taken, the table was reserved, the line was engaged (69).

Ce mot, ou plutôt sa traduction inconnue (il s'agit d'une langue fictive qui ressemble à la fois au russe et à l'allemand), prend un volume, une masse pourrait-on dire. Le traducteur le manipule comme on manipulerait un gros *Webster*. Finalement, ce n'est pas ce mot inconnu qui va s'imposer à nous mais le mot « line », ligne transatlantique (c'est le mot « berth », couchette, qui suggère ce sens), vers (enjambement évoqué dans la quatrième phrase), et ligne téléphonique (« the line was engaged »). Braise essaie en vain de téléphoner à Krug et ne reçoit comme réponse que des « bar-shaped hoots » comparables à une « long vertical row of superimposed I's in an index by first lines to a verse anthology. I am a lake. I am a tongue. I am a spirit » (70). Braise était poète à ses heures mais, n'étant pas narrateur du livre, on se demande à ce moment-là chez qui a pris naissance l'analogie. Le jeu réussit en tout cas à centrer l'attention du lecteur sur un jeu de mots apparemment gratuit, et donc à faire oublier le chagrin de Braise, profondément affecté par la mort d'Olga. Les mots se révèlent être des objets de fascination, un peu comme ces « worry beads » que l'on fait glisser machinalement entre les doigts pour tromper l'angoisse ou l'attente. Le déboîtement lexical mime donc et produit ce refoulement, en même temps qu'il mime l'activité poétique à laquelle s'adonne le personnage. On pourrait représenter ce jeu de la manière suivante :



(69) *Bend Sinister*, p. 31. « ...mais comment rendre la scansion puisque dans sa propre langue le monosyllabique anglais "rack" (le chevalet de torture... l'échafaud) se change en anapeste... Comment faire franchir une porte à un piano à queue ? Le démonter ? Ou tourner le coin jusqu'au vers suivant ? Mais la couchette est déjà prise, la table réservée, la ligne téléphonique occupée. » *Brisure à Senestre*, p. 49.

(70) *Bend Sinister*, p. 31. « ...l'index des premiers vers dans une anthologie poétique, où les J superposés tracent une ligne verticale. J'ai désiré. J'ai entendu. J'ai erré. » *Brisure à Senestre*, p. 48. Adaptation d'un goût douteux.

Le signifiant (« line ») devient opaque, dénué de sens, forcé qu'il est de signifier une multitude de choses à la fois.

Souvent, dans les descriptions de ces jeux lexicaux, il est fait allusion, comme ici, à Shakespeare. Nabokov semble vouloir damer le pion au grand barde, le battre à son propre jeu. Il ose même s'approprier certains noms rendus célèbres par lui comme celui de Hamlet : « Now read it backwards. Thus does a fanciful pen elope with a lewd idea and Hamlet in reverse gear becomes the son of Ulysses slaying his mother's lovers. *Worte, worte, worte.* Warts, warts, warts » (71). Par un jeu d'écriture, Hamlet engendre Télémaque qui engendre Pénélope (« pen elope ») et ensemble ils donnent naissance à Ulysse. Le déterminisme du mythe révélé par Freud et Jones se trouve renversé : Œdipe engendre son propre père. En même temps, peut-être, un autre fils ingrat exécute sommairement son père spirituel : Nabokov liquide Shakespeare dont le fantôme semble le hanter à travers tout le roman, et cherche à nous faire croire que tout cela se résume à un jeu gratuit, à un éparpillement de mots, d'excroissances (« warts »).

Dans l'exemple que je viens d'analyser, c'est au niveau sémantique que s'effectue la manipulation du mot. Nabokov ne s'est pas arrêté là ; il a aussi bouleversé l'organisation graphique du mot en effectuant par exemple des substitutions quasi homonymiques : « destructions » pour « instructions », ou « Science » pour « Silence » dans *Brisure à Senestre* (72). Dans *Lolita*, « nonconcomitantly » se substitue à « noncommittally », « mauvetail » à « blackmail », « Beaver Eaters » à « Beefearters » (73). Les mots se mettent tout à coup à prendre une tournure que nous ne soupçonnions pas, à manifester des affinités étranges, sur le plan graphique surtout, avec d'autres mots qui n'ont pas du tout le même sens. On se rend compte que beaucoup de mots usuels ou de noms connus peuvent être lus à l'envers et révéler alors la présence d'autres mots connus : « Pot, top, / Spider, redips. And " powder " " red wop " » (74). Le nom du célèbre poète T. S. Eliot se transforme soudain en « toilest », c'est-à-dire « toil + est », mot grammaticalement incorrect mais sémantiquement facile à déchiffrer (moyen détourné pour Nabokov

(71) *Bend Sinister*, p. 104. « Maintenant lisons à l'envers. Ainsi une fantasque plume s'enfuit avec l'idée qui lui faisait de l'œil et Hamlet à l'envers devient le fils d'Ulysse qui massacre les prétendants de sa mère. *Worte, worte, worte.* Verrues, verrues, verrues. » *Brisure à Senestre*, p. 138.

(72) *Bend Sinister*, pp. 193 et 194. Dans *Brisure à Senestre*, le second exemple n'a pas été traduit. p. 247.

(73) *The Annotated Lolita*, pp. 49, 73, 92. En traduction dans *Lolita :* « non concomitante (*le mot juste*), p. 56, « pour faire du chantage », p. 85, « Beefouters », p. 107.

(74) *Pale Fire.* p. 45. « port, trop, Toile, Eliot. Et rosse devient essor. » *Feu pâle*, p. 41.

de se moquer de cet employé de banque « laborieux » mais, selon lui, sans génie) ; et, si l'on inverse l'ordre des deux dernières lettres on voit apparaître le mot « toilets » (peut-être le lieu ou Nabokov aimerait reléguer l'œuvre du poète !).

C'est dans *Ada* que ce remaniement forcené des mots trouve son plus complet développement, comme si, tout à coup, le dictionnaire se trouvait magiquement déchu de son piédestal. Les mots familiers se transforment par substitution d'une particule : « Pigeonhole » devient « dove hole », « hayloft », « cockloft » ; par télescopage de mots on obtient « existalienation », « enfantôme », « concubital » (75). Certains mots tombent en ruine : « Evanouissement » se réduit en « vanouissement » (l'aphérèse révélant la présence du nom de Van dans ce mot français), et « lecturer » (conférencier) en « lecher » (débauché, libertin) (76). Van est conscient de cette lente décomposition du langage sous sa plume, et cela provoque chez lui des cauchemars lorsqu'il se trouve en période de création littéraire :

> ...I might see for example that I was correcting galley proofs but that somehow (the great « somehow » of dreams !) the book had already come out, had come out literally, being profferred to me by a human hand from the wastepaper basket in its perfect, and dreadfully imperfect, stage — with a typo on every page, such as the snide « bitterly » instead of « butterfly » and the meaningless « nuclear » instead of « unclear » (77).

Le hasard a d'ailleurs voulu que le message adressé par Nabokov au *New York Times* à l'occasion du premier voyage d'un homme sur la lune, quelques semaines seulement après la publication d'*Ada*, ait été victime d'une abominable faute d'impression (« palpitating », palpitant, au lieu de « palpating », palpant) (78). Belle façon pour le hasard de venger les outrages faits à la langue par Nabokov !

---

(75) *Ada* (Weidenfeld), pp. 5 et 6. « fichier », « maussade ». *Ada* (Fayard), pp. 5 et 6. Les trois exemples suivants demeurent inchangés dans le texte français, pp. 19, 268, 348.

(76) Le premier exemple reste inchangé en français. *Ada* (Fayard), p. 313. Le second « lecher » (version anglaise, p. 377) devient « libertin auxiliaire ». *Ada* (Fayard), p. 315.

(77) *Ada* (Weidenfeld), p. 360. « ...je me voyais, par exemple, corrigeant des épreuves, mais en même temps, Dieu sait comment (le grand « Dieu sait comment » des rêves), le livre était déjà sorti — littéralement sorti — d'une corbeille à papier d'où une main humaine s'élevait pour me l'offrir, dans son stade parfait et terriblement imparfait, avec une coquille à chaque page comme le traître "pavillon" ou lieu de "papillon", ou parfois même un mot qui ne signifie rien, tel "protons" au lieu de "portons", » *Ada*, (Fayard), p. 301.

(78) *Strong Opinions*, p. 217.

On trouve également, dans ce roman, une multitude d'anagrammes : « Horsecart » pour « orchestra », « Sig Leymanski » pour « Kingsley Amis » (79). Ces mots paraissent si naturels au premier abord que, souvent, il ne nous vient pas à l'idée de les remettre en question. Parfois, le narrateur se donne la peine de les souligner : ainsi, le mot « Sore », discrètement introduit d'abord, vient prendre place un peu plus tard dans une évidente série d'anagrammes : « Eros, the rose and the sore » (80). Même les noms de lieux et de pays sont soumis à de telles transformations : « Note » pour « Eton », « Oxmice » pour « Mexico », « Dairs » pour « Ardis » (81). La plupart de ces anagrammes paraissent totalement gratuites et ne semblent viser que le plaisir ludique. Parfois, aussi, elles laissent apparaître un lien étrange entre des mots qui semblaient totalement étrangers les uns aux autres, comme dans « Eros, the rose and the sore », ou encore dans la série extraite du mot « insect » lors d'un jeu entre Grace et Ada : « Entsic... Nicest... Incest » (82). Aux deux extrémités de la série, on retrouve deux passions d'Ada (l'entomologie et l'amour passionné pour son frère, Van). On ne voyait peut-être pas, auparavant, le rapport entre ces deux passions : maintenant, on est tout disposé à s'accrocher à ce lien ténu pour les réunir, comme si, tout à coup, la langue venait au secours du poète pour assurer la parfaite symétrie de son œuvre. Le roman semble soudain émerger de la langue dans toute sa splendeur, comme si personne n'avait présidé à sa composition. La langue se métamorphose en véritable boîte de Pandore d'où peut surgir d'un moment à l'autre un dragon, une montre molle, un air de musique, que sais-je encore ! C'est un matériau inerte, comme la terre du potier, le pigment du peintre : comme la terre et le pigment, elle possède déjà sa consistance et sa coloration propres sans quoi l'œuvre ne saurait exister.

Nabokov, en jonglant ainsi avec les mots, nous révèle donc les qualités plastiques du matériau qu'il façonne, la langue ; pas seulement, d'ailleurs, la langue anglaise qui sert de base à toute l'œuvre, mais aussi toutes les autres langues qu'il connaît : le russe, le français et l'allemand notamment. Il s'amuse beaucoup à faire des jeux de mots qui font intervenir deux langues à la fois, par exemple le français et l'anglais : « He spent the

(79) *Ada* (Weidenfeld), pp. 72, 340.

(80) *Ibid.*, pp. 191, 367. Dans la traduction, le texte est transposé : « C'est Eros, la rose et le sort. » *Ada* (Fayard), p. 306.

(81) *Ada* (Fayard), pp. 290, 360, 397.

(82) *Ada* (Weidenfeld), p. 85. « ...insecte... Escient... Ceintes... Inceste... » *Ada* (Fayard), pp. 72-73

night fighting the celebrated mosquito, or its *cousin* » (83) ; le mot « cousin » est évidemment pris dans deux sens différents, l'un français, l'autre français et anglais. Il se moque gentiment au passage de certaines prononciations canadiennes : « A little *vessie* (Canady form of W.C.) » (84), révélant aussi le curieux rapport entre le nom du lieu et l'organe qui, une fois comblé, nous oblige à le visiter.

L'exemple sémantiquement le plus riche est peut-être le suivant : « " *Pour cogner une fraise* " » (85). Sous l'expression française se dissimule une expression anglaise bien connue, un cliché presque : « To coin a phrase » (inventer une expression). Il s'agit d'abord d'un jeu phonique : « Coin »/« cogner », « phrase »/« fraise ». Mais, à ce jeu phonique apparemment gratuit se superpose un savant jeu sémantique suggéré par ce commentaire de Lucette : « Touched with fraise in four places » (86). Le mot « fraise » possède une connotation franchement érotique dans ce roman : Van l'avait déjà montré dans une de ses conférences sur les rêves : « He is turning a pink cake into pink breast (...) in a fraise-like frill or frilled phrase » (87). C'est grâce à ce passage sur le symbolisme onirique que la remarque de Lucette peut être expliquée : « Fraise » (le mot est pris uniquement dans son sens français) désigne le téton pour les psychanalystes dont se moque Van, à cause de sa couleur et de sa forme ; mais c'est néanmoins un symbole totalement arbitraire, comme tente de le démontrer le savant professeur. Dans la remarque de Lucette (« touched with fraise... »), il semble que soient désignés les quatre « points cardinaux » du corps féminin. Notons au passage que Lucette utilise aussi le mot « fraise » dans son sens français, car, en anglais, ce mot n'a rien d'érotique ; il désigne un dispositif de défense militaire, un article vestimentaire de la Renaissance, ou encore un outil. Le mot « fraise » resurgit dans l'expression « *pour cogner une fraise* » sous l'impulsion donnée par le verbe « cogner » où l'on retrouve le mot « coin » (homographe du verbe anglais « to coin »), parce que, en anglais, les mots « phrase » et « fraise » se prononcent exactement de la même manière. On

(83) *Ada* (Weidenfeld), p. 179. « Il passa la nuit à combattre l'illustre moustique (ou son cousin)... » *Ada* (Fayard), p. 151.

(84) *Ada* (Weidenfeld), p. 414. « ..."vessie" (prononciation canadienne de W.C.) ». *Ada* (Fayard), p. 345.

(85) *Ada* (Weidenfeld), p. 375. L'expression a disparu de la traduction française. *Ada* (Fayard), p. 313.

(86) *Ada* (Weidenfeld), p. 375. « ...avec une touche de fraise à quatre endroits ». *Ada* (Fayard), p. 313.

(87) *Ada* (Weidenfeld), p. 363. « ...il transforme un gâteau rose en téton rose (...) muni d'une fraise Henri IV ou enveloppé dans la collerette d'une phrase... » *Ada* (Fayard), p. 303.

se rend compte alors que l'expression française constitue une traduction libre de « touched with fraise in four places », les « four places » désignant les quatre « coins » cardinaux. Résumons ce savant jeu lexical, phonique et sémantique :

« (Pink) breast » → fraise → « phrase » → « to coin a phrase » → cogner une fraise → rose des quatre coins (retour à « breast »).

(Les mots anglais sont entre guillemets). La boucle se referme et l'on croit entendre le professeur érudit et pédant poursuivre, à travers le discours érotique de Lucette (qui s'adresse au même professeur, Van), les envolées lyriques et burlesques de sa conférence sur les rêves. Autrement dit, les mots sont arrachés de la bouche même de celle qui les prononce et se mettent à flotter librement entre les deux interlocuteurs sans que l'on sache très bien qui va se porter garant de leur sens. La coupure entre les deux langues disparaît comme par enchantement ; c'est une véritable prouesse, un tour de force linguistique. On remarque, une fois encore, que c'est dans un contexte érotique que se déroule le jeu. Le désir des personnages perturbe le discours et bouleverse l'ordre de la langue. On en arrive à l'élaboration de langues nouvelles : « *Sole sura metoda... por decevor natura, est por un strong-guy de contino-contino-contino jusque le plesir brimz...* » (88). Ici, nous avons affaire à un pot-pourri linguistique où l'on reconnaît l'espagnol, l'anglais et le français. Le narrateur, Van, attribue ce passage à une certaine M^me^ Réan-Fichini, sans doute parce qu'il a plus de piment sous la plume d'une courtisane. Ces déboîtements énonciatifs, ici et dans le cas plus marquant de « *pour cogner une fraise* », réussissent à libérer les mots de leur source vocale ou scripturale, et obligent le lecteur à ne plus voir en eux que des inscriptions sur la page.

On était certes habitué, dans la poésie, à un travail sur l'inscription scripturale, mais beaucoup moins dans le roman où se profile toujours l'ombre d'un énonciateur singulier qui supporte et garantit la signification du texte. Nabokov remet en quelque sorte les mots en liberté, il leur permet de s'associer les uns aux autres selon leurs multiples affinités, d'échanger entre eux une énergie qui semble leur être propre. La ronde endiablée des mots ne mime rien, ne renvoie à rien ; on ne voit pas à quel code précis on pourrait la rattacher. Nabokov, dont on a trop souvent critiqué la suffisance, semble ne pas avoir servi d'autre cause que celle des mots, comme si, au moyen d'une stratégie savante, il avait cherché à reconstituer leur unité mythique, à effacer en eux la coupure entre signifiant et signifié, se comportant

(88) *Ada* (Weidenfeld), p. 136. La traduction française est identique sauf pour le mot « brimz » qui devient « brase ». *Ada* (Fayard), p. 116.

comme l'artiste qui n'aurait jamais peint que pour révéler la beauté des pigments. A force de manipuler les mots, de les frotter les uns contre les autres, de les caresser, il a fini par leur donner une beauté plastique !

⁂

Le lyrisme critique a trop souvent conduit au galvaudage de certains néologismes commodes, comme iconicité par exemple. Il ne suffit pourtant pas de prononcer ou d'écrire ces mots scandaleux avec conviction pour faire exister les concepts auxquels ils semblent renvoyer. Le néologisme est toujours une provocation et, dans cette mesure, il possède toujours une dimension fortement métaphorique qui perturbe le discours de connaissance : celui qui le crée est parfois un poète, mais ceux qui le reprennent sont trop souvent des perroquets !

On a fait dire une multitude de choses différentes aux mots *icône* et iconicité, peut-être parce qu'ils avaient une connotation à la fois exotique et savante, sans doute parce qu'ils semblaient pouvoir assurer la jonction entre deux univers très éloignés l'un de l'autre et que l'on s'acharne depuis longtemps à rapprocher, à savoir la peinture et la poésie. L'*icône*, au sens peircien du mot est toujours un objet tangible, perceptible par les sens et, de manière privilégiée, par la vue ; c'est un signe qui possède un lien de ressemblance avec l'objet dont il tient lieu : c'est, par exemple, la croix de Saint-André dans le code de la route. Mais, comme l'a montré Umberto Eco (89), la ressemblance est toujours solidaire d'une code communautaire ; ce qui est *icône* pour l'un dans une civilisation donnée, ne sera pas nécessairement *icône* pour l'autre. Ce concept est donc très flou.

L'acharnement que l'on met à vouloir l'utiliser dans le discours critique témoigne d'une inquiétude réelle que l'on pourrait formuler de la manière suivante : sommes-nous condamnés à toujours copier ce qui existe déjà ? La création artistique peut-elle s'effectuer en dehors de codes établis ?... Le mythe de la littérarité est, on le voit, intimement lié à celui de l'iconicité ; les critiques (car ce sont eux qui utilisent ces mots) voudraient pouvoir adopter, en face du texte littéraire, la même attitude qu'en face d'une œuvre picturale, se taire en somme ! Les arts plastiques et les arts du temps n'ont jamais suscité les mêmes débordements critiques que la littérature. C'est parce que le texte littéraire ne s'adresse pas d'abord aux sens que l'on se sent irrévocablement poussé à tourner autour de lui, à le manipuler

(89) « Pour une reformulation du concept de signe iconique », *Communications* 29.

dans tous les sens pour arriver, peut-être, à le percevoir de manière quasi sensible. Nous causons, nous écrivons pour balayer devant nous tout ce qui nous empêche de voir ou d'entendre, pour atteindre ce stade ultime où il n'y aura plus rien à dire et où il suffira de sentir intensément dans notre corps. C'est précisément lorsque nous parvenons à atteindre ce moment d'extase que nous lâchons le mot iconicité, avouant ainsi que, désormais, nous n'avons plus rien à dire. Nous parlons jusqu'à épuisement afin de parvenir à nous taire et à sentir intensément. L'iconicité est donc toujours un leurre en littérature, c'est le leurre qui nous pousse à parler !

C'est peut-être aussi le leurre qui a poussé inexorablement Nabokov à écrire pendant plus de cinquante ans. Jusqu'à la fin des années 60, ses romans n'ont cessé de devenir plus délirants, plus sensuels ; la béance entre le langage et le corps semblait se rétrécir constamment. En qualifiant *Ada* de roman poétique, j'ai surtout voulu dire que ce n'était pas un roman bavard malgré sa longueur, mais un roman silencieux ou le flux langagier ne cesse de se ralentir, de s'épuiser. Van et Ada ne meurent pas à la fin ; ils s'anéantissent dans le silence le plus total où seuls comptent la souffrance et les maigres soulagements apportés par un médicament. Quand on n'a plus rien à défendre que son propre corps moribond, on n'a plus besoin de parler ; on perd la parole bien avant de perdre le souffle. La parole est un luxe, l'habillage qui toujours empêche de reconnaître et de sentir le corps !

Pour quelqu'un d'aussi physique, d'aussi sensuel que Nabokov, l'écriture a cependant fini par devenir une torture. Déjà, dans *Objets transparents,* on voit un romancier vieillissant se débattre avec son secrétaire et son éditeur, céder la place, malgré lui, à ceux qui, après sa mort, vont s'engraisser à ses dépens. Cette intrigue est cependant secondaire par rapport à l'intrigue principale. Le plus étonnant, peut-être, c'est le très petit nombre de pages (cent) : jamais, depuis *Le Guetteur,* Nabokov n'avait écrit un roman aussi peu volumineux. S'épuisait-il enfin ? On pouvait se le demander lorsque parut ce roman en 1972.

Depuis, il y a eu *Regarde, regarde les Arlequins !,* une sorte de roman testamentaire. Nabokov a retrouvé dans ce dernier roman un peu de son souffle initial, mais il ne l'a pas utilisé pour recréer cette atmosphère de jubilation quasi démente qui règne dans *Ada.* Il s'en est servi pour dramatiser le conflit (traumatisant) entre le romancier et sa propre écriture. L'intrigue est double, comme dans *Feu pâle :* elle se rapporte d'abord à la vie personnelle d'un romancier et surtout à sa chronique sentimentale ; ensuite, elle retrace sa carrière littéraire. Ces deux niveaux de récit se superposent assez harmonieusement au début : McNab

(ce n'est pas son vrai nom) commence à écrire juste au moment de son premier mariage ; c'est en cherchant une secrétaire pour dactylographier ses romans qu'il trouve sa seconde femme. La troisième, Louise, lui rend la vie si difficile qu'il a de la peine à continuer d'écrire. Enfin, c'est au moment même où sa quatrième femme lit un passage de son dernier roman dans lequel il décrit ses propres troubles mentaux, qu'il a sa crise la plus aiguë ; auparavant, ce n'était qu'en imagination qu'il se découvrait incapable de revenir sur ses pas, maintenant c'est en réalité qu'il tombe paralysé en voulant rentrer chez lui. Son imaginaire a fini par contaminer son comportement ; en d'autres termes, le monde de ses romans s'est substitué au monde réel où il vivait, le rendant incapable de fonctionner harmonieusement en tant qu'individu. Sa folie provient donc du fait qu'il ne peut plus se dégager du tourbillon imaginaire qu'il a déclenché en écrivant ses romans, et qu'il ne parvient pas à arrêter le flux des mots et des images. Si on le prend toujours pour un autre romancier plus connu que lui (Nabokov sans doute !) c'est précisément parce que, en tant qu'individu, il n'a plus d'existence propre : il est tout entier contenu dans ses livres. L'écriture a gommé le corps du romancier ; elle a canalisé ses besoins, refoulé ses désirs. Le romancier se métamorphose en personnage à part entière dans son roman et devient le jouet d'une écriture qu'il ne reconnaît plus comme étant la sienne.

On a l'impression, en lisant ce roman, qu'à force de flirter avec le dédoublement et la folie, notamment dans *La méprise*, *Invitation au supplice*, *Brisure à Senestre*, *Pnine* et *Feu pâle*, Nabokov a craint lui aussi de succomber un jour à leurs séductions. Ce roman démontre de manière magistrale qu'il maîtrisait toujours son écriture mais qu'il était devenu incapable de l'arrêter. Le texte demeure ouvert à la fin :

> « L'idée d'essayer de faire pivoter le temps est une trouvaille ; elle ressemble (embrassant la main posée sur ma manche) à la belle formule qu'un physicien trouve pour tranquilliser et combler les gens (baillant, grimpant avec peine dans mon lit) jusqu'au jour où un autre type saisit la craie. On m'avait promis du rhum avec mon thé... Ceylan et la Jamaïque, les îles sœurs (murmures d'aise, assoupissement, fin des murmures)... » (90).

Le discours savant du protagoniste s'appesantit, se ralentit, pour céder la place au corps alangui. La mort n'apparaît dès lors plus comme une calamité, un désastre, mais comme une

(90) *Regarde, regarde les Arlequins !* p. 325.

sorte de recueillement physique, de retour à la complétude existentielle d'avant le langage. Voyage d'autant plus merveilleux que la distance, instaurée par le langage a été plus vertigineuse !

Nabokov commençait son premier roman par un dialogue ; il termine le dernier sur un soupir, le silence du corps.

Suffirait-il que j'appose mes empreintes digitales au bas de la page ?...

« DETAILS D'UN COUCHER DE SOLEIL »

Le dernier tramway disparaissait dans l'obscurité vitreuse de la rue, et, au-dessus, le long du câble, l'étincelle crépitante et frissonnante d'un feu de Bengale filait au loin comme une étoile bleue.

« Allons, tu ferais mieux de te traîner jusque chez toi, même si tu as trop bu, Mark, trop bu... »

L'étincelle s'éteignit. Les toits scintillaient sous la lune, angles argentés, coupés en oblique par des crevasses noires.

Il s'enfonça dans les ténèbres vitreuses et rentra chez lui en titubant : Mark Standfuss, vendeur, demi-dieu, Mark le blond, un veinard en col dur. A l'arrière du cou, au-dessus de la ligne blanche du col, ses cheveux se terminaient par une drôle de petite mèche polissonne qui avait échappé aux ciseaux du coiffeur. C'était à cause de cette petite mèche que Klara était tombée amoureuse de lui, et elle jurait que son amour était sincère, qu'elle avait totalement oublié le fringant étranger ruiné qui, l'an passé, avait loué une chambre chez sa mère, Frau Heise.

« Et pourtant, Mark, tu as bu... »

Ce soir-là on avait bu de la bière et chanté des chansons avec des amis en l'honneur de Mark et de la pâle Klara aux cheveux roux, et dans une semaine ils seraient mariés ; alors commencerait toute une vie de bonheur et de paix, et de nuits avec elle, la flamme rouge de ses cheveux déployée sur l'oreiller, et, chaque matin, son rire paisible, la robe verte, la fraîcheur de ses bras nus.

Au milieu d'une place, il y avait un wigwam noir : on réparait les voies du tramway. Il se souvenait comment le jour même il s'était glissé sous la manche courte de sa robe et avait baisé l'émouvante cicatrice de son vaccin contre la variole. Et maintenant il rentrait chez lui, les jambes chancelantes, comblé de

bonheur et gorgé de boisson, en balançant sa canne effilée, et, parmi les maisons obscures de l'autre côté de la rue déserte, un écho nocturne cliquetait en cadence avec le claquement de ses pas ; mais il se tut lorsqu'il tourna au coin de la rue où se tenait toujours le même homme en tablier, coiffé d'une casquette à visière, debout contre son fourneau, qui vendait des saucisses de Francfort en criant d'une voix triste et tendre comme le sifflement d'un oiseau : « *Würtschen, würtschen...* ».

Mark éprouva une sorte de pitié exquise à l'égard des saucisses, de la lune, de l'étincelle bleue qui avait fui le long du câble ; cabrant son corps contre une palissade secourable, il éclata de rire, et, courbé, soupira à travers un petit trou rond dans les planches les mots « Klara, Klara, oh ma chérie ! ».

De l'autre côté de la palissade, dans une échappée entre les bâtiments, il y avait un espace vide rectangulaire. Plusieurs camions de déménagement étaient rangés là, semblables à d'énormes cercueils. Ils étaient pleins à craquer. Dieu sait ce qu'on avait entassé dedans. Des malles en chêne, probablement, et des chandeliers qui ressemblaient à des araignées en fer, et le pesant squelette d'un lit à deux places. La lune jetait un éclat froid sur les camions. A gauche de l'espace vide, d'énormes cœurs noirs étaient appliqués contre une façade arrière entièrement nue — ombres plusieurs fois grossies des feuilles d'un tilleul qui se trouvait près d'un lampadaire au bord du trottoir.

Mark gloussait encore en montant les escaliers obscurs qui conduisaient à son étage. Il atteignit la dernière marche mais, par inadvertance, leva encore une fois le pied qui retomba maladroitement en un bruit sourd. Tandis qu'il cherchait la serrure à tâtons dans le noir, sa canne de bambou glissa de dessous son bras et dégringola l'escalier en un petit claquement étouffé. Mark retint sa respiration. Il pensait que la canne suivrait la courbure de l'escalier et poursuivrait jusqu'en bas sa descente heurtée. Mais le cliquetis aigu du bois cessa d'un seul coup. Doit s'être arrêtée. Il sourit, soulagé, et, saisissant la rampe (les clameurs de la bière résonnant dans sa tête), commença de redescendre. Il faillit tomber, et s'assit lourdement sur une marche, fouillant des mains l'obscurité.

En haut, la porte s'ouvrit sur le palier. Frau Standfuss, une lampe à kérosène à la main, moitié habillée, clignant des yeux, le halo de ses cheveux dépassant sous le bonnet de nuit, sortit et appela : « Est-ce toi, Mark ? ».

Un faisceau de lumière jaune enveloppa la rampe, les escaliers et sa canne, et Mark, haletant et heureux, remonta jusqu'au palier, et son ombre noire et bossue le suivit le long du mur.

Dans la pièce faiblement éclairée, coupée par un paravent rouge, eut lieu la conversation suivante :

« Tu as trop bu, Mark. »

« Non, non, Mère... Je suis si heureux... »

« Tu t'es tout sali, Mark. Ta main est noire... »

« ...tellement heureux... Ah, ça fait du bien... c'est bon l'eau froide. Verse m'en sur la tête... encore... Tout le monde m'a félicité, et à juste titre... Verse m'en d'autre. »

« Mais on dit qu'elle était amoureuse de quelqu'un d'autre il y a peu de temps — une espèce d'aventurier étranger. Parti sans payer les cinq marks qu'il devait à Frau Heise... »

« Ah, tais-toi donc — tu n'y comprends rien... On a tellement chanté aujourd'hui... Regarde, j'ai perdu un bouton... Je crois qu'ils vont doubler mon salaire quand je serai marié... »

« Allons, va te coucher... Tu es tout sale, et ton pantalon neuf aussi. »

Cette nuit-là Mark fit un mauvais rêve. Il vit son défunt père. Son père s'approcha de lui, un drôle de sourire sur son visage pâle, couvert de sueur, saisit Mark sous les bras, et commença à le chatouiller silencieusement, violemment, implacablement.

Il ne se souvint de ce rêve qu'après son arrivée au magasin où il travaillait, et il s'en souvint parce qu'un de ses amis, ce farceur d'Adolf, lui donna une bourrade dans les côtes. L'espace d'un instant quelque chose s'ouvrit tout grand dans son esprit, se glaça momentanément de surprise, et se referma brusquement. Puis tout redevint facile et limpide, et les cravates qu'il présentait à ses clients rayonnaient de sourire, à l'unisson de son bonheur. Il savait qu'il verrait Klara le soir même — il rentrerait à toute vitesse à la maison pour dîner, et irait tout droit chez elle... L'autre jour, quand il avait parlé de la vie d'intimité et de tendresse qu'ils allaient vivre, elle avait brusquement éclaté en sanglots. Naturellement Mark avait compris que c'étaient des sanglots de joie (comme elle-même l'avait d'ailleurs expliqué) ; elle commença à tourbillonner dans la pièce, sa jupe gonflée comme une voile verte, puis se mit à lisser nerveusement ses cheveux lustrés, couleur de la confiture d'abricots, devant la glace. Et son visage était pâle et défait, mais de bonheur, bien sûr. C'était tellement naturel, après tout...

« Une à rayures ? Mais certainement. »

Il noua la cravate sur sa main, la présenta sous toutes ses faces pour appâter le client. Prestement, il ouvrait les cartons plats...

Pendant ce temps sa mère avait une visite : Frau Heise. Elle était venue sans prévenir, et son visage était souillé de larmes. Délicatement, comme si elle avait pour ainsi dire peur de tomber en morceaux, elle se posa sur un tabouret dans la minuscule cuisine immaculée où Frau Standfuss était en train de faire la vaisselle. Un cochon en bois à deux dimensions pendait au mur,

et une boîte d'allumettes à demi ouverte avec dedans une allumette brûlée traînait sur la cuisinière.

« Je suis venue vous apporter de mauvaises nouvelles, Frau Standfuss. »

L'autre femme se figea, serrant une assiette contre sa poitrine.

« C'est au sujet de Klara. Oui, Elle a perdu la raison. Mon ancien locataire est revenu aujourd'hui — vous savez bien, celui dont je vous ai parlé. Et Klara est devenue folle. Oui, ça s'est passé ce matin... Elle ne veut plus jamais revoir votre fils... Vous lui aviez donné du tissu pour faire une robe ; on vous le rendra. Et voilà une lettre pour Mark. Klara est devenue folle. Je ne sais quoi en penser... »

Pendant ce temps, Mark avait terminé son travail et se trouvait déjà sur le chemin du retour. Adolf, cheveux en brosse, le reconduisit jusque chez lui. Ils s'arrêtèrent, se serrèrent la main, et Mark donna un coup d'épaule dans la porte qui s'ouvrit sur la fraîcheur et le vide.

« Pourquoi rentrer à la maison ? Au diable. Allons manger quelque chose par là, toi et moi. »

Adolf se tenait immobile, appuyé sur sa canne comme si c'était une queue.

« Au diable, Mark... »

Mark se frotta la joue d'un geste hésitant, et se mit à rire.

« D'accord. Seulement c'est moi qui t'invite. »

Une demi-heure plus tard, lorsqu'il quitta le café et dit au revoir à son ami, la rougeur d'un coucher de soleil resplendissant inondait la trouée du canal, et, au loin, un pont strié de pluie était bordé d'une étroite bande dorée le long de laquelle passaient de minuscules silhouettes noires.

Il jeta un coup d'œil à sa montre et décida d'aller tout droit chez sa fiancée sans s'arrêter chez sa mère. Son bonheur et la limpidité de l'air du soir lui faisaient un peu tourner la tête. Une flèche de cuivre éclatant frappa le soulier verni d'un dandy qui surgissait d'une automobile. Les flaques d'eau, qui ne s'étaient pas taries, cernées par la sombre contusion de l'humidité (yeux vifs de l'asphalte), reflétaient la douce incandescence du soir. Les maisons étaient plus grises que jamais ; et cependant les toits, les moulures au-dessus des étages supérieurs, les paratonnerres bordés d'or, les coupoles de pierre, les colonnettes — que personne ne remarque pendant la journée, car les diurnes lèvent rarement les yeux — étaient maintenant baignés d'ocre somptueux, souffle chaud du couchant, si bien qu'ils paraissaient inattendus et magiques ces saillies en hauteur, ces balcons, ces corniches, ces piliers, et contrastaient nettement, par leur éclat mordoré, avec les façades ternes en dessous.

« Oh, comme je suis heureux », se disait Mark pensivement, « tout autour de moi célèbre mon bonheur. »

Lorsqu'il fut assis dans le tramway il examina avec tendresse et affection ses compagnons de voyage. Il avait un visage si jeune, Mark, avec ses boutons roses sur le menton, ses yeux brillants et radieux, sa mèche rebelle au creux de la nuque... On aurait tendance à penser que le destin aurait pu l'épargner.

« Dans quelques instants je vais voir Klara », pensait-il. « Elle viendra m'ouvrir la porte. Elle dira qu'elle a eu de la peine à survivre jusqu'au soir. »

Il sursauta tout à coup. Il avait manqué l'arrêt où il devait descendre. En se rendant vers la sortie, il buta contre les pieds d'un gros monsieur qui lisait une revue médicale ; Mark voulut porter la main à son chapeau mais faillit tomber : le tramway prenait un virage en grinçant. Il s'accrocha à une poignée au-dessus de lui et parvint à garder son équilibre. L'homme rentra lentement ses courtes jambes en poussant un grognement glaireux et contrarié. Il avait une moustache grise qui se retroussait avec arrogance. Mark lui adressa un sourire contrit et atteignit l'avant du tram. Il s'agrippa des deux mains aux barres d'appui, se pencha vers l'extérieur, calcula le bond. En dessous, l'asphalte filait comme une eau, lisse et luisant. Mark sauta. Il sentit une brûlure due au frottement contre ses semelles, et ses jambes se mirent à courir toutes seules, ses pieds frappant le sol en un martèlement involontaire. Plusieurs choses étonnantes se produisirent en même temps : de l'avant du tram qui s'éloignait de Mark en caracolant, parvint le cri rageur du receveur ; l'asphalte brillant remonta d'un seul coup comme le siège d'une balançoire ; une masse rugissante heurta Mark dans le dos. Il eut l'impression d'avoir été transpercé de la tête aux pieds par un énorme coup de foudre, puis plus rien. Il se tenait seul sur l'asphalte poli. Il regarda autour de lui. Il vit, non loin de là, sa propre silhouette, le dos svelte de Mark Standfuss, qui traversait la rue en diagonale comme si rien ne s'était passé. Stupéfait, il se rattrapa d'un bond léger, et maintenant c'était bien lui qui se rapprochait du trotoir, le corps tout rempli d'une vibration qui ne cessait de décroître.

« C'était stupide. Failli me faire écraser par un autobus... »

La rue était large et animée. Les couleurs du couchant avaient envahi la moitié du ciel. Les étages supérieurs et les toits étaient baignés d'une lumière resplendissante. Là-haut, Mark distinguait des portiques transparents, des frises et des fresques, des treillis couverts de roses orange, des statues ailées qui tendaient vers le ciel des lyres d'or, flambant atrocement. Ethérées et enjouées, ces merveilles architectoniques s'évanouissaient en ondes éclatantes dans le lointain céleste, et Mark ne

comprenait pas pourquoi auparavant il n'avait jamais remarqué ces galeries, ces temples suspendus dans les airs.

Il se cogna douloureusement le genou. Encore cette palissade noire. Il ne put s'empêcher de rire en reconnaissant les camions de l'autre côté. Ils étaient toujours là, semblables à de gigantesques cercueils. Que pouvaient-ils bien receler à l'intérieur ? Des trésors ? Des squelettes de géants ? Ou de poussiéreuses montagnes de meubles somptueux ?

« Oh, il faut que je regarde. Autrement Klara va me demander et je ne saurai pas. »

Il donna un vif coup de coude dans la porte d'un des camions et pénétra à l'intérieur. Vide. Vide, à l'exception d'une petite chaise paillée, au milieu, reposant de guingois, d'un air comique, sur trois pieds.

Mark haussa les épaules et sortit de l'autre côté. De nouveau la chaude incandescence du soir lui gicla dans les yeux. Et maintenant, devant lui, il y avait le judas familier en fer forgé, et, plus loin, la fenêtre de Klara, coupée par une branche verte. Klara ouvrit elle-même le portail et attendit, levant ses coudes dénudés, arrangeant ses cheveux. Les touffes rousses de ses aisselles apparaissaient dans l'ouverture de ses manches courtes éclairées par le soleil.

Mark, riant silencieusement, courut l'embrasser. Il appuya la joue contre la soie chaude de sa robe verte.

Les mains de Klara vinrent se poser sur sa tête.

« J'ai été si seule toute la journée, Mark. Mais maintenant tu es là. »

Elle ouvrit la porte, et Mark se trouva tout de suite dans la salle à manger, laquelle lui parut soudain excessivement vaste et claire.

« Quand on est aussi heureux que nous le sommes à présent », dit-elle, « on peut se passer de vestibule » ; Klara parlait en chuchotant d'un ton passionné, et il sentit que ses paroles avaient une signification particulière, extraordinaire.

Et dans la salle à manger, autour de la nappe ovale, blanche comme neige, étaient assises plusieurs personnes que jamais auparavant Mark n'avait vues chez sa fiancée. Parmi elles, il y avait Adolf, tout basané, avec sa tête carrée ; il y avait aussi le vieil homme, court de jambes et gros de ventre, qui tout à l'heure lisait une revue médicale dans le tramway et qui marmonnait encore.

Mark salua la compagnie d'un timide signe de tête et s'assit à côté de Klara, et au même moment il sentit, comme quelques instants auparavant, la décharge d'une douleur atroce lui transpercer tout le corps. Il se tordit, et la robe verte de Klara s'envola, se rapetissa et se transforma en un abat-jour vert. La

lampe se balançait au bout de son cordon. Mark était étendu en dessous, avec cette inconcevable douleur qui lui broyait le corps, et on ne distinguait rien d'autre que cette lampe oscillante, et ses côtes se pressaient contre son cœur, rendant la respiration difficile, et quelqu'un lui pliait la jambe, en s'efforçant de la briser, bientôt elle allait craquer. Il finit par se dégager, la lampe brillait à nouveau d'une lumière verte, et Mark découvrit qu'il était assis un peu à l'écart près de Klara, et à peine eut-il constaté cela qu'il se rendit compte qu'il se frottait le genou contre la soie chaude de la jupe. Et Klara riait, la tête rejetée en arrière.

Il eut très envie de raconter ce qui venait d'arriver, et s'adressant à tous ceux qui étaient présents — Adolf le farceur, le gros homme acariâtre — articula avec peine :

« L'étranger offre les prières susmentionnées sur la rivière... »

Il lui semblait qu'il avait été très clair, et apparemment tout le monde avait compris... Klara lui pinça la joue en faisant une petite moue :

« Mon pauvre chéri. Ça va aller... »

Il commença à se sentir fatigué et somnolent. Il mit le bras autour du cou de Klara, l'attira à lui, puis se recoucha. Et alors la douleur s'abattit de nouveau sur lui, et tout devint clair.

Mark était allongé, mutilé et bandé, et la lampe ne balançait plus. Le gros monsieur à moustache de tout à l'heure, devenu médecin en blouse blanche, poussa des petits grognements inquiets en scrutant la pupille des yeux de Mark. Et quelle douleur !... Mon Dieu, dans un instant son cœur allait s'empaler sur une côte et éclater... Mon Dieu, d'un instant à l'autre maintenant. C'est ridicule. Pourquoi Klara n'est-elle pas ici...

Le médecin fronça les sourcils et claqua la langue.

Mark ne respirait plus, Mark s'en était allé — vers où, vers quels autres rêves, personne ne peut le dire.

Traduit par Maurice Couturier
en collaboration avec Véra Nabokov.

TABLE DES MATIERES

Chronologie 7

Introduction 11

CHAPITRE I

L'ILLUSION REFERENTIELLE 19

1 — La *deixis* 21
2 — La biographie 30
3 — L'anormalité 41
4 — L'intertextualité 51

CHAPITRE II

LA CONQUETE DU SILENCE 61

1 — Les discours limites 63
2 — Les ruptures du récit 74
3 — Le gommage des instances narratives 88
4 — Le texte et le hors-texte : *Feu pâle* 100

CHAPITRE III

LE TEXTE FETICHE 113

1 — L'espace scénique 114
2 — L'image fascinante 127
3 — Métaphore et sensualité 141
4 — L'écriture-icône 151

« Détails d'un coucher de soleil », de Vladimir Nabokov .. 165

ACHEVE D'IMPRIMER
LE 19 OCTOBRE 1979
SUR LES PRESSES DE
DOMINIQUE GUENIOT
IMPRIMEUR A LANGRES

Dépôt légal : 4e trimestre 1979
N° d'imprimeur : 276

Il faudra bien que le public français se rende un jour compte de cette évidence, reconnue aujourd'hui dans le monde entier : Nabokov est l'un des plus grands romanciers du XX[e] siècle. *Lolita* a connu un succès de scandale. Mais le scandale a étouffé la vérité choquante qu'apportait le roman : c'est la nymphette qui séduit le quadragénaire et non l'inverse. Nous ne connaîtrons probablement jamais les photos où Lewis Carroll représentait nues ses petites amies, puisque la famille a détruit les clichés, mais on peut être assuré que la séductrice était la fillette et que le photographe était manipulé par elle.

Presque tous les romans de Nabokov ont pour sujet la perversion. Presque tous révèlent cette vérité fondamentale : la perversion ne se situe pas là où elle fait semblant d'apparaître.

La perversion chez Nabokov s'exerce d'abord à l'encontre de l'écriture. Nabokov transgresse le postulat implicite qui fonde tout écrivain, à savoir la relation charnelle qui l'unit à sa langue maternelle. Nabokov commence d'écrire en russe, puis rédige quelques nouvelles en français et se tourne enfin vers l'anglais. Mais très souvent la phrase joue sur les trois langues. Le mot anglais fait résonance avec une monophonie russe qui en modifie le sens et le français vient en écho par le biais d'une incise française perfidement introduite.

Nabokov est un déraciné de la langue. En quoi peut-être il est psychotique. C'est merveille de voir avec quelle habilité diabolique, et perverse aussi, Maurice Couturier dissèque cet étonnant fleuve lyrique où les images se brouillent et se déforment dans un incessant jeu de miroirs. C'est récompense et pain béni que de voir apparaître, pour la première fois en France, la véritable figure de Nabokov et la densité surprenante de cet écrivain dont l'œuvre est, enfin, présentée dans sa totalité, y compris les textes non encore traduits.

Robert GEORGIN

La collection Cistre Essais est une collection de recherche dans le domaine de la critique littéraire et des sciences humaines. Elle focalise l'attention sur un écrivain, un auteur ou un domaine particulier de la recherche. Elle explore un champ nettement déterminé pour en faire la somme. Elle tente d'échapper à l'hexagone, et de s'ouvrir vers l'Est et l'Ouest, vers l'Afrique comme vers l'Asie.

Photo de la couverture : Monique Jacot